

نموذج رقم « ٨ »

إجازة أطروحة علمية في صيغتها النهائية بعد إجراء التعديلات المطلوبة

الاسم الرباعي: عبدالله عبده محمد فتيني الكلية: التربية: القسم: التربية الفنية

الأطروحة مقدمة لنيل درجة الماجستير التخصص: التربية الفنية

عنوان الأطروحة: « دراسة القيم الفنية والجمالية في الخط العربي »

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف المرسلين وعلى آله وصحبه أجمعين ..

وبعد ...

فبناء على توصية اللجنة المكونة لمناقشة الأطروحة المذكورة أعلاه والتي تمت مناقشتها بتاريخ ١٤١٢/٥/١ هـ بقبول الأطروحة بعد إجراء التعديلات المطلوبة. وحيث قد تم عمل اللازم .. فإن اللجنة توصي بإجازة الأطروحة في صيغتها النهائية المرفقة كمتطلب تكميلي للدرجة العلمية المذكورة أعلاه .
والله الموفق ،،،

أعضاء اللجنة

المشرف مناقش من داخل القسم مناقش من خارج القسم

الاسم: د/ أحمد بن عبدالرحمن الغامدي الاسم: د/ أحمد فؤاد رملي فيرق الاسم: د/ محمد بن فهد الفهر

التوقيع: التوقيع: التوقيع:

يعتمد،،،

رئيس قسم التربية الفنية

د/ أحمد بن عبد الرحمن الغامدي

المملكة العربية السعودية
جامعة أم القرى
كلية التربية بمكة
قسم التربية الفنية



دراسة الفن عبر الفنون والحضارات في الخط العربي

مُتطلب تكميلي لنيل درجة الماجستير في التربية الفنية

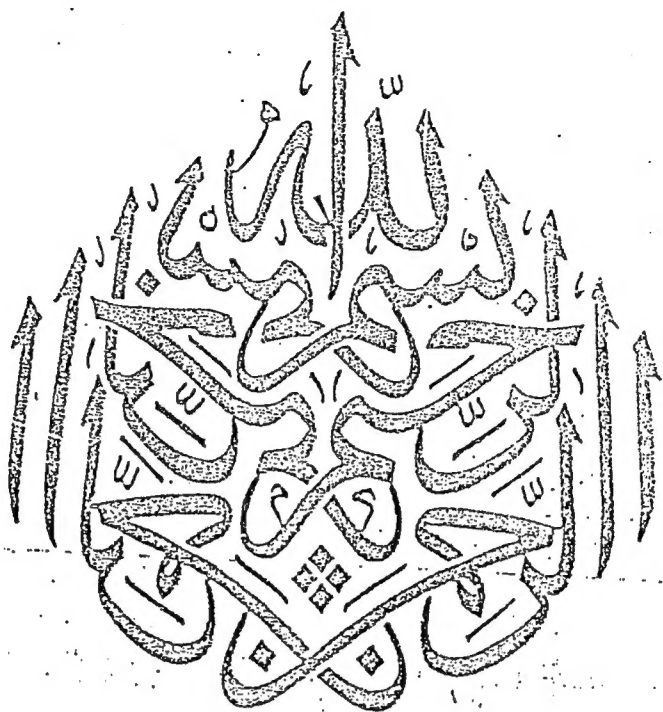
إعداد

المعيد / عبد الله عبد الله فني

إشراف

الدكتور / أحمد عبد الرحمن الفهمي





بسم الله الرحمن الرحيم

ملخص الرسالة

دراسة القيم الفنية والجمالية في الخط العربي.

اسم الباحث : عبدالله عبده محمد فتيني.

وقد اشتمل البحث على أربعة فصول رئيسية على النحو التالي:-

الفصل الأول: التعريف بالبحث ومنهجيته.

الفصل الثاني: تاريخ الكتابة العربية وتطورها.

الفصل الثالث : القيم الفنية والجمالية في الخط العربي.

الفصل الرابع: استخدامات الخط العربي.

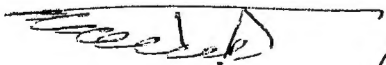
وقد توصل الباحث إلى نتائج عديدة منها:-

- ١ - أن الخطوط العربية المشهورة يمكن تقسيمها من حيث النشأة كما يلي :-
 - * خطوط عربية خرجت من أيدي الخطاطين العرب وهي: الكوفي والثلث والنسخ.
 - * خط خرج من أيدي الخطاطين الفرس وهو : النستعليق (الفارسي).
 - * خطوط تركية خرجت من أيدي الخطاطين الأتراك وهي: الرقعة والديواني والجلي الديواني.
 - ٢ - أن القيم الفنية الجمالية التي وجدت في التراث الفني لكبار الخطاطين يمكن حصرها في (التماثل، التوافق، التوازن، التناظر، التناسب).
 - ٣ - أن الخط العربي من أبرز العناصر الفنية التي استعملها الفنان المسلم في موضوعات فروع الفن الإسلامي، حيث لا يكاد يخلو أي عمل فني إسلامي لا يكون للخط فيه مكانته البارزة.
- وأوصى الباحث بعدة توصيات منها :-
- ١ - ضرورة وضع منهج لدراسة الخط العربي يناسب عقلية التلميذ في مراحل التعليم العام.
 - ٢ - ضرورة أن يلم الخطاط إلاماً مركزاً وملخصاً بقواعد النحو والصرف وقواعد الرسم الإملائي.
 - ٣ - أوصى الباحث بضرورة إنشاء معاهد لدراسة فنون الخط العربي وإقامة المعارض والمسابقات الفنية.

يعتمد

الشرف

الباحث



١١٣٦٩



عبدالله عبده محمد فتيني د. أحمد بن عبدالرحمن الفاميدي عميد كلية التربية
د. هاشم بكر حريري

(ب)

الإهداء

إلى روح أبي الطاهرة ..

صاعياً الله أن يتغمده برحمته وأن يجمعني به في دار كرامته.

وإلى الذين تولوني بالرعاية والتوجيه في معارج العلم والإيمان .

والدتي العزيزة ... وأشقائي الكرام .

وإلى زوجتي المخلصة وأبنائي الأعزاء ، غازي وشادي ولينيه ..

راجياً من الله لهم حسن التربية والتعليم .

وإلى الذين يعشقون الخط العربي ويؤرقهم ما آل إليه هذا الفن الأكيل.

إلى كل هؤلاء .. أهدي هذا البحث.

الباحث

(ج)

شكر وتقدير

الحمد لله رب العالمين والصلوة والسلام على أشرف الأنبياء ، سيدنا محمد
وعلى آله وصحبه أجمعين ..

يسرني أن أتقدم بخالص الشكر والتقدير لأستاذي الكريم الدكتور
أحمد عبد الرحمن الغامدي رئيس قسم التربية الفنية الذي تفضل بالإشراف
على هذا البحث ، والذي وجدت منه كل العون والمساعدة والتوجيه في
سبيل إخراج هذا الجهد العلمي في هذه الصورة .

كما أتقدم بالشكر الجزيل لأستاذي الجليل الشيخ محمد حسن أبو الخير ،
كأستاذ للخط العربي وأحد القلائل المدركين لأصول وقواعد الخط
العربي .

كما أتقدم بشكري وتقديري للسادة أعضاء هيئة التدريس بقسم التربية
الفنية على ما قدموه لي من نصح وإرشاد .

وأحمل كل التقدير للزملاء ((طلاب الدراسات العليا)) بالقسم ، على ما
قدموه لي من معاونة صادقة خلال إعداد البحث .

وأخيراً أتقدم بعظيم الشكر إلى الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة على
تفضلهم بقبول مناقشة هذا البحث ، الذي أسأل الله أن يجعل عملي فيه نافعا
مقبولا مثاباً عليه .. آمين.

(د)

الفهرست

الصفحة

الموضوع

الفصل الأول

التعريف بالبحث

٢	المقدمة	-
٤	مشكلة الدراسة	-
٤	أهداف الدراسة	-
٥	أهمية الدراسة	-
٧	تساؤلات الدراسة	-
٨	مصطلحات الدراسة	-
١٠	حدود الدراسة	-
١٢	منهج الدراسة	-

الفصل الثاني

تاريخ الكتابة العربية وتطورها

١٥	الدراسات السابقة	-
٢١	الأصول التاريخية للكتابة العربية	-
٢٢	علاقة الخط العربي بالخط النبطي	-
٢٩	الكتابة العربية قبل البعثة المحمدية وبعدها	-
٢٦	المحاولة الفنية الأولى في الخط العربي	-
٢٩	المحاولات الأولى لظهور الشكل والاعجام وعلامات الترقيم	-
٤٢	فنون الخط العربي التي استطاع الفنانون المسلمون استنباطها	-
٤٦	من الخط الكوفي	-
	تنوع فنون الخط العربي ابتداء من أوائل العصر العباسي حتى عصرنا الحاضر	-

الفصل الثالث

القيم الفنية والجمالية في الخط العربي

٧١	القيمة في الفن	-
٧٢	الأسس الفنية العامة في الخط العربي :-	-
٧٤	١ - التماثل	-
٧٥	٢ - التناظر	-
٧٦	٣ - التوازن	-
٧٧	٤ - التوافق	-
	مختارات من النماذج الفنية مع تحليلها	-

٥ - التناسب :-

- أ - التناسب في الصفحات المتعددة الأسطر في أكثر
 ١١٥ من فن من فنون الخط العربي
 ب - التناسب في الصفحات المتعددة الأسطر في فن
 ١١٦ واحد من فنون الخط العربي
 ج - التناسب في تتابع الكلمات
 ١١٧

د - التناسب الجمالي في الحروف المنفردة والمتصلة

- ١٢١ في أنواع الخط العربي :-
 ١٢٢ - التناسب الجمالي في صور (الجيم والحاء والخاء)
 ١٢٤ - التناسب الجمالي في صور (العين والغين)
 ١٢٦ - التناسب الجمالي في صور (الدال والذال)
 ١٢٩ - التناسب الجمالي في صور (الراء والزاي)
 ١٣٢ - التناسب الجمالي في صور (الراء المعلقة)
 ١٤٣ - التناسب الجمالي في صور (السين والشين)
 ١٤٧ - التناسب الجمالي في صور (الصاد والضاد)
 - صور اتصال السين أو الشين و (الصاد أو الضاد)
 ١٥٢ بالياء الأخيرة
 - مقارنة التناسب الجمالي بين رأس (الصاد أو الضاد)
 ١٥٣ و (الطاء والظاء)
 ١٥٦ - التناسب الجمالي في صور (الفاء والقاف والواو)
 ١٦٠ - التناسب الجمالي في الأحرف الطبقية
 ١٦٦ - التناسب الجمالي في حرف (اللام)
 ١٨١ - التناسب الجمالي في حرف (الكاف)
 ١٩٨ - التناسب الجمالي في حرف (الميم)
 ٢١٦ - التناسب الجمالي في صور (الهاء)
 ٢٢٤ - التناسب الجمالي في صور (النون المفردة)
 ٢٣٠ - التناسب الجمالي في صور (الياء المفردة)
 ٢٣٢ - جماليات الخط الكوفي

الفصل الرابع

استخدامات الخط العربي

- ٢٣٦ أ - الخط العربي والقرآن الكريم
 ٢٤٠ ب - صلة الخط العربي بالفنون الأخرى
 ٢٤٦ - النتائج والتوصيات
 ٢٥٢ - المراجع
 ٢٥٧ - ملحق أعلام الخط العربي

(و)

فهرس الأشكال

صفحة

صفحة

٦١	(٢٤)	شكل	٢٤	(١)	شكل
٦١	(٢٣)		٢٤	(٢)	
٦٣	(٢٥)		٢٥	(٣)	
٦٣	(٢٦)		٢٦	(٤)	
٦٥	(٢٧)		٣٢	(٥)	
٦٧	(٢٨)		٣٢	(٦)	
٦٨	(٢٩)		٣٣	(٧)	
٦٩	(٣٠) أ، ب		٣٨	(٨)	
١١٦	(٣١)		٤٠	(٩)	
١١٧	(٣٢)		٤٤	(١٠)	
١١٧	(٣٣)		٤٥	(١١)	
١١٨	(٣٤)		٤٦	(١٢)	
١١٩	(٣٥)		٤٧	(١٣)	
١٢٠	(٣٦)		٤٩	(١٤)	
١٢٠	(٣٧)		٥١	(١٥) أ	
١٢١	(٣٨)		٥٢	(١٥) ب، ج	
١٢١	(٣٩)		٥٣	(١٦) أ	
٢٤١	(٤٠)		٥٤	(١٦) ب، ج، د	
٢٤١	(٤١)		٥٥	(١٧)	
٢٤٤	(٤٢)		٥٧	(١٨) أ، ب	
٢٤٤	(٤٣)		٥٨	(١٩)	
٢٤٤	(٤٤)		٥٩	(٢٠)	
٢٤٤	(٤٥)		٦٠	(٢١)	
٢٤٥	(٤٦)		٦١	(٢٢)	

الفصل الأول

التعريف بالبحث

المقدمة :

للخط العربي دور بارز في تاريخ الحضارة العالمية عامة والحضارة الإسلامية بوجه خاص. وذلك لعلاقته الوثيقة بميادين العلم والأدب وخاصة علوم الدين حيث دونت به المصاحف وأحاديث الرسول صلي الله عليه وسلم وماتبها من شروح فاضت على العالم كله بالخير والبركة وقد أدى ذلك إلى اعزاز وإجلال لشأن الخط العربي وممارسيه لارتباطه في أذهان المسلمين بالقرآن والتلاوة والعبادة.(١)

ولقد كان لظهور الوزير ابن مقلة (٢٧٢ - ٣٢٨ هـ) الأثر الكبير في تطور الخط العربي فكان هو أول من وضع قواعد ونسباً جمالية لخطي الثلث والنسخ الذين أخرجهما من خط الطومار والجليل ثم انتقل الحس الجمالي في خطي الثلث والنسخ من العرب إلى الأتراك كما انتقل النسخ إلى الفرس، فتذوق الأتراك والفرس هذه الخطوط العربية وأضافوا عليها مزيداً من الجمال.

فلقد استعار الفرس الكثير من جماليات خط النسخ وزاوجوا بينه وبين خطهم فظهر خط النستعليق آية في الإبداع ورجعت حروف العرب إليهم ساطعة الجمال بما أضفاه الأتراك والفرس عليها من دقة التناسب ورشاقة الانتقالات من الأجزاء النحيفة إلى الأجزاء التامة السمك وأتت معها الخطوط التي ابتكرها الأتراك بالحروف العربية وهي الرقعة والديواني والجلي الديواني.(٢) فتقبلها العرب أيضاً بالإستحسان والإعجاب في المهد الأول للكتابة العربية (الجزيرة العربية) وفي سائر أنحاء العالم العربي بالعراق ومصر والشام، وبهذا تكاد تكون فنون الخط العربي الهاماً جمالياً نابعاً من قيم فنية مشتركة متقاربة جداً في نفوس جميع المشتغلين بها من عرب وأتراك وفرس.

(١) محمد عبدالعزيز مرزوق : قصة الفن الإسلامي، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٠م.

(٢) أحمد الذهب : الخط العربي أرقى الفنون وأنبليها، بيروت، دار الشمال للنشر، ١٩٨٩م.

وبهذا ظهرت الخطوط العربية بأنواعها زاخرة بكثير من القيم الفنية والجمالية التي اهتدى إليها الفنانون بالفطرة ذات الحاسة القوية نحو الجمال ثم اعتنت بها الأجيال اللاحقة لهم من زاوية التحليل الفلسفي للوصول إلى أسرار الجمال التي توصل إليها السابقون بالفطرة.

ولفنون الخط العربي دخل كبير في تثقيف الفكر والمشاعر الوجدانية وتهذيب الذوق وهي لهذا تعتبر مصدراً هاماً من مصادر الثقافة الذوقية. كما أن هناك جانباً من جوانب الخط العربي وهو أن الكتابة العربية تسجل كل ألوان المعرفة فهو بهذا الاعتبار خادم من خدام الثقافة الفكرية والعلمية. أما صلته بالحضارة الإسلامية فهي صلة قديمة وممتدة عبر الأجيال منذ تدوين القرآن الكريم في عهد عثمان بن عفان رضي الله عنه وحتى عصرنا الحاضر.

إلا أن هذا الفن بدأت تؤثر عليه الكثير من المعطيات الحضارية الحديثة ولقد أصبح كثير من المشتغلين بهذا الفن يقعون في أخطاء فنية كثيرة أثرت سلباً على الخط العربي لغوياً وفنياً، وكان لها أبعد الأثر على الأعمال التي كانت تستقبل عند جماهير المشاهدين بالموافقة والاستحسان في حين أنها تؤثر تأثيراً سيئاً على قواعد الخط العربي وإضعاف الذوق الفني العام وإدراك أسس وقواعد الخط العربي الصحيحة.

وقد هدفت هذه الدراسة إلى توضيح السبيل إلى الإدراك الصحيح للأسس والقواعد الفنية للخط العربي في فنونه المختلفة من حيث نشأتها وتطوراتها التاريخية في البيئات الإسلامية والعربية ومسيرة هذه التطورات كوحدة متنامية ومتراصة حتى عصرنا الحاضر وإيضاح الجوانب الفنية الجمالية في كل فن من فنون الخط العربي ليتسنى للدارسين عامة وللموهوبين خاصة الاعتراف من الماضي المجيد والبناء عليه بإسهامات جديدة تغذي حضارتنا المعاصرة وفنوننا الأصيلة بالاستمرار والتقدم إن شاء الله تعالى.

مشكلة الدراسة :

كما يتضح من المقدمة فإن للخط العربي الدور الأساسي في الثقافة والمعرفة في العالمين العربي والإسلامي مما يبرز أهمية الإهتمام بجوانب الخط العربي والبحث عن ما قد يؤثر على أصول وأسس هذا الفن.

وقد تركزت مشكلة البحث في إندثار الكثير من تراث الخط العربي وغيبة المهتمين بأصول الممارسة الفنية الجمالية لهذا الفن مما أضعف إهتمام الناشئة ومعظم فئات المجتمع بقواعد وأسس هذا الفن، ولكون ذلك يؤثر تأثيراً مباشراً على تذوقنا لهذا الفن وكذلك الكيفية التي يكتب بها وما قد يصاحب ذلك من أخطاء فنية ولغوية وإملائية، فقد رأى الباحث أن يقوم في هذه الدراسة بمحاولة استقصاء وبحث للقواعد والقيم الجمالية للخط العربي.

أهداف الدراسة :

هدفت هذه الدراسة إلى تحقيق ثلاثة أهداف رئيسية كان أولها التعرف على نشأة الخط العربي وأنواعه حيث اشتمل على استخلاص الآراء الصحيحة في تاريخ نشأة الكتابة العربية ثم تتبع تطورها وتنوعها حيث اشتملت على الأنواع التي خرجت من أيدي الخطاطين العرب وهي الكوفي والثلث والنسخ والنوع الذي خرج من أيدي الخطاطين العرب وهو (النستعليق) أو الفارسي ثم الأنواع التي ابتكرها الأتراك وهي الرقعة والديواني والجلي الديواني .

ثم إيضاح القيم الفنية والجمالية في الخط العربي كهدف ثاني حيث اشتملت على إيضاح معنى القيمة في الفن . وتحليل القيم الفنية والجمالية التي يتضمنها الخط العربي وهي التماثل والتناظر والتوازن والتوافق والتناسب وهذه القيمة الأخيرة اشتملت توضيح تناسب جميع الحروف مع بعضها البعض وأخيراً هدفت الدراسة إلى إيضاح العلاقة بين الخط العربي وفروع الفن الإسلامي الأخرى حيث ساعدت طبيعة الخط العربي على اتخاذ

عنصراً من عناصر التجميل والتزيين فأصبح دوره مكملاً للعمل الفني تارة أو كان الخد العربي أساسياً في تصميم الفنون التطبيقية تارة أخرى .

أهمية الدراسة :

كمنت أهمية هذه الدراسة في أنها ألقت الضوء على القواعد والقيم الجمالية للخد العربي من خلال دراسة وتحليل لتلك القواعد والمقاييس الجمالية في الخط العربي وباستقراء بسيط لبعض المؤلفات في الخط العربي نجد أن المكتبة العربية تفتقر إلى الكتب التي تهتم بالعناية بجوانب الخط العربي التاريخية وجوانبه الفنية الجمالية في وقت واحد وبالرجوع لما كتب عن الخط العربي من مؤلفات مثل : (محمد طاهر الكردي، تاريخ الخط العربي وأدابه، ١٩٢٩م)، (محمود عباس حمودة، دراسات في علم الكتابة العربية) (إبراهيم جمعه، دراسات في تطور الكتابة الكوفية على الأحجار في مصر في القرون الخمسة الأولى للهجرة، القاهرة، ١٩٦٩م)، (سهيلة ياسين الجبوري، أصل الخط العربي وتطور حتى نهاية العصر الأموي، ١٩٧٧م)، (صلاح الدين المنجد، دراسات في تاريخ الخد العربي، ١٩٧٩م)، نجد بأنها ركزت على السرد التاريخي ولم تتعرض لجماليات الخد العربي بشكل تحليلي إضافة إلى أنها مؤلفات توثيقية، وقد قام الباحث بتقصي شديد بحثاً عن دراسات حديثة في أي من جوانب الخط العربي ولم يجد سوى بعض الرسائل العلمية التي لها بعض العلاقة والتي أوردتها الباحثة بشكل أكثر تفصيل تحت عنوان الدراسات السابقة مثل :-

- * (صبري أحمد السيد: دراسة للقيمة الفنية للخط الكوفي على المنسوجات الإسلامية وبحث إمكانية الاستفادة منها في تصميم المملقات المطبوعة، رسالة دكتوراه، غير منشورة: كلية الفنون التطبيقية بجامعة حلوان، ١٩٧٩م).
- * (عبدالمحسن عبدالرضا : الوظيفة الزخرفية للحرف العربي، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الفنية بجامعة حلوان، ١٤٠٧هـ).

* (حاتم عبد الحميد خليل : القيم البنائية للخط الكوفي وإمكانية توظيفها في اللوحات الزخرفية لطلاب كلية التربية الفنية، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية التربية الفنية بجامعة حلوان، ١٩٨٧م).

* (محمد فهد عبد الله الفعر: تطور الكتابات والنقوش في الحجاز منذ فجر الإسلام حتى منتصف القرن السابع الهجري، رسالة ماجستير منشورة بجامعة أم القرى، تهامة للنشر، ١٤٠٠هـ).

* (سهيلة ياسين الجبوري : أصل الخط العربي وتطوره حتى نهاية العصر الأموي، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، ١٩٧٧م).

لذا رأى الباحث أهمية أن يقوم بدراسة " القيم الفنية والجمالية في الخط العربي " حيث أكدت على الأمور التالية:-

أولاً : تتبع الجذور الموهلة في القدم للكتابة العربية وكيفية تطور الخط العربي حيث كان لدخول (الشكل) في الكتابة العربية على يد أبو الأسود الدؤلي، أهمية حيث كان هذا أول تطور في الكتابة العربية، ثم لدخول نقاط العجم على يد (نصر بن عاصم الليثي ويحيى بن يعمر العدواني) ومن بعدهم الخليل بن أحمد الفراهيدي كان ذلك تطور آخر، ثم كانت النقطة الكبرى في تطور الخط العربي على يد (ابن مقلة) حيث كان هو أول من وضع (مقاييس للحروف) وجعل لها ميزاناً تلتزم به ونسب بقية الحروف إلى حرف الألف) ثم تطور الخط العربي بعد (ابن مقلة) وتعدد فنونه هذا من حيث نشأ وتطور الخط العربي.

أما الأمر الثاني فقد أكدت الدراسة على إيضاح معنى القيمة في الفن وإيضاح القيد الفنية الجمالية في الخط العربي وهي (التماثل، التناظر، التوافق، التناسب) ثم أظهرت الدراسة الخصائص الجمالية في فنون الخط العربي المختلفة وهي (الثلث والنسخ والفارسي والرقعة والديواني والجلي الديواني) في عرض صور الحروف المختلفة وإيضاح التناسب اللازم لكل منها.

وأخيراً أكدت الدراسة إيضاح العلاقة بين الخط العربي وفروع الفن الإسلامي الأخرى حيث كان الخط العربي عاملاً مشتركاً في الفنون التطبيقية التي أنتجها الفنان المسلم بالإضافة إلى تحقق الثلاثة أهداف الرئيسية السابقة فإن هذه الدراسة تسهم في:-

- أولاً : تنمية الجانب الثقافي عند المهتمين والممارسين للخط العربي.
- ثانياً : تزويد الفنانين في المجالات الأخرى بالخبرات الفنية عن الخط العربي التي قد يحتاج إليها في المجالات الخاصة به.
- ثالثاً : تمكين المثقفين بوجه عام من أداء خطوطهم اليدوية بشكل أصح وأظهر وأقوى في التنسيق الجمالي لخطوطهم.
- رابعاً : تزويد مدرسي اللغة العربية ولو بالحد الأدنى من الخبرات الثقافية والعملية في النهوض بمسئولياتهم في تدريس الخط العربي في مراحل التعليم العام.
- خامساً: تمكين طلاب قسم التربية الفنية من أداء خطوطهم في سلامة ووضوح وتنسيق جمالي فضلاء الثقافة العلمية والتاريخية المتصلة بجماليات الخط العربي.

تساؤلات الدراسة :

- هدفت هذه الدراسة إلى الإجابة على العديد من التساؤلات التي يمكن إجمالها في الآتي :-
- ١ - مامراحل تطور الخط العربي؟ حيث استغرقت إجادة الخط العربي قروناً عد حتى أصبح على مستوى من الجمال والجودة.
 - ٢ - ماهي أنواع الخط العربي؟
 - ٢ - ماهي القيم الفنية والجمالية في الخط العربي؟ حيث تم تحديد مفهوم القيد الفنية والجمالية المقصودة في هذا البحث .
 - ٤ - ماعلاقة الخط العربي ببقية فروع الفن الإسلامي قديماً وحديثاً؟ ولماذا اختير خط النسخ في كتابة القرآن الكريم؟

وقد شكلت الإجابة على هذه التساؤلات مادة البحث وموضوعه.

مصطلحات الدراسة :

نظراً لتعدد المعاني والمفاهيم لبعض المصطلحات فقد رأى الباحث إيراد المقصود بهذه المصطلحات حسب استخدامها في هذا البحث.

الكتابة العربية : ذكر القلقشندي في صبح الأعشى في صناعة الإنشاء أن « الكتابة وإن كثرت أقسامها تعددت أنواعها لاتخرج عن أصلين : كتابة الإنشاء وكتابة الأقوال ». فإما كتابة الإنشاء فالمراد بها كل ما رجع من صناعة الكتابة إلى تأليف الكلام وترتيب المعاني « واستطرد القلقشندي » وأما كتابة الأموال، فالمراد بها كل ما رجع من صناعة الكتابة إلى تحصيل المال وصرفه ، ويقصد بالكتابة العربية في هذا البحث هي (صورة الكلمات) التي تتركب من الحروف العربية ومبنية على قواعد الكتابة من الناحية الإملائية حتى تظهر سليمة وواضحة ومقروءة.

فنون الخط العربي : جاء في (المنجد الأبجدي)^(٢)

« الفنون - (فن) جمع الفن //، الفنون اليدوية ماكان فيها عمل اليد أكثر من عمل العقل // والفنون الحرة: هي ماكان فيها عمل الفكر أكثر من عمل اليد» ويقصد بها في هذا البحث أنها الجانب الجمالي في الكتابة العربية حيث تخضع لقواعد الخط ذات النسب والأسس التي يلتزم بها الخطاط، وتخضع أيضا لقواعد السلامة والصحة في علوم النحو والإملاء. وفنون الخط أي أنواع الخط العربي.

القيم الفنية والجمالية : جاء في (المنجد الأبجدي)^(٣)

القيمة - جمع قيم (قوم) : النوع من قام // الثمن الذي يعادل، نقول ذو قيمة « ولا قيمة له » // ص ٨٢٣، ويقصد بها في هذه الدراسة :

(١) القلقشندي : صبح الأعشى في صناعة الانشا ، الجزء الثالث ، القاهرة ، دارالكتب المصرية ، ١٩١٣م ، ص ٥٤

(٢) المنجد الأبجدي : دار المشرق ، بيروت ، ١٩٦٧م ، ص ٧٧٣

(٣) المنجد الأبجدي : مرجع سابق ، ص ٨٢٣

الضوابط العامة التي تجعل للعمل الفني تأثيرا سارا ممتعا على المشاهد، ويندرج تحت هذا التعبير عناصر فنية جمالية تؤدي مراعاتها إلى تحقيق المتعة والجمال في العمل الفني ومن هذه العناصر (التماثل - التناظر - التوافق - التوازن - التناسب) ويزداد العمل الفني جمالا ومتعة إذا ابتعد عن الغموض في القراءة مع الحرص على تحقيق هذه العناصر الجمالية كلها أو بعضها - وسيتناول الباحث الإيضاح النظري والعملية المعزز بالنماذج لهذه العناصر.

الأحرف الخمسة : يقصد بها (الباء والتاء والثاء والنون والياء) في حالة اتصالها في البداية وفي الوسط فقط لأنها في هاتين الحالتين تتماثل صورها الكتابية دون أي اختلاف وإن اختلفت أصواتها.

خط الأساس (أو الكرسي) : هو الخط الأفقي الذي تجلس عليه معظم الأحرف حسب الشرح الذي يحددها ومنه تظهر أجزاء الأحرف التي ترتفع فوقه وأجزاء الأحرف التي تهبط تحته.

خط القمة : هو الخط الأفقي الذي يرسم الحد الأعلى للإرتفاع العمودي للأحرف ذات الأجزاء العمودية مثل (الألف واللام والكاف المنتصبة وعمود الطاء أو الطاء)، ومنه يتحدد موقع رؤوس بعض الأحرف التي ترتفع فوقه.

خط القاع : هو الخط الأفقي الذي يرسم تحت الأساس (أو الكرسي) وبه تتحدد المواقع المتماثلة لبعض الأحرف الهابطة، والمواقع المتماثلة لأحرف أخرى يكون هبوطها أكثر.

الأحرف الطبقية : وهي الحروف التي صورها في معظم فنون الخط العربي على شكل طبق وهي (الباء والكاف والفاء) .

الأحرف الكأسية : وهي الحروف التي صورها على شكل كأس وهي (السين والشين والصاد والضاد والقاف والنون واللام والياء) .

حدود الدراسة :

« الجانب النظري »

وقد اشتمل على دراسة المجالات التالية :-

أولا - الناحية التاريخية :

من بداية اختراع الفينيقيون للحروف الهجائية حتى تطورت الكتابة التي إتخذها العرب الأقدمون (الأنباط) والتي اشتقت من الكتابة الآرامية وحتى المرحلة التي عرف فيها الخط النبطي بمراحله التالية، كما جاءت تقريريا في : (إبراهيم جمعة، قصة الكتابة العربية، ١٩٨٤م) ، (زكي صالح، الخط العربي، ١٩٨٢م):-

- * المرحلة الأولى : مرحلة الأخذ بدون تصرف من الحروف الآرامية.
- * المرحلة الثانية : مرحلة التحوير والتصرف، وفيها تحولت الكتابة من الأصل الآرامي إلى التطور النبطي.
- * المرحلة الثالثة : مرحلة النضج وفيها ابتعد الخط النبطي كثيراً عن الكتابة الآرامية.
- * المرحلة الرابعة : إشتق العرب الشماليين (شمال الجزيرة العربية) من الخط النبطي خطأ لهم قريب الشبه من الخط النبطي.
- * المرحلة الخامسة : المرحلة التي انتقل الخط فيها إلى عرب الحجاز حيث أدخلوا عليه تطويراً تظهر فيه ملامح عربية تشبه كثيراً ملامح الكتابة العربية المعروفة الآن.

وهذه شملت الإجابة على التساؤل رقم (١).

ثانيا : التعرض لأنواع الخطوط العربية (الكوفي - الثلث - النسخ - الفارسي - الرقعة - الديواني - الجلي الديواني) وتعدد أساليبها والقيم الجمالية التي تولدت عن القيم الفنية (توافق - تماثل - تناظر - توازن - تناسب) في كل نوع من أنواع الخط العربي. وتشمل على التساؤل رقم (٢، ٣).

ثالثا : الربط من الناحية الجمالية بين الخط العربي وفروع الفن الإسلامي فيما يختص
وتطور مجالات الفن الإسلامي، وأسباب اختيار خط النسخ في كتابة القرآن الكريم
والشعر. (التساؤل ٤) «انظر تساؤلات البحث ص ٦»

« الجانب العملي »

وفيه يعرض الباحث نماذج لما تم تناوله في الجانب النظري مع تحليلها لإيضاح
القيم الفنية في الخطوط العربية المتنوعة : حيث تشتمل على نماذج لكبار الخطاطين من
القدامى والمعاصرين.



منهج الدراسة :

من أجل الوصول إلى نتائج علمية دقيقة اتبع الباحث المنهج التاريخي عند مناقشة محتويات الفصل الثاني وماله علاقة بالنواحي التاريخية، وقد عرف (ذوقان عبيدات، وآخرون، المنهج التاريخي بأنه منهج يهتم بجمع الحقائق والمعلومات من خلال دراسة الوثائق والسجلات والأثار، ويستخدم هذا الأسلوب في دراسة الظواهر والأحداث والمواقف التي مضى عليها زمن قصير أو طويل فهو مرتبط بدراسة الماضي وأحداثه، كما يرتبط بدراسة ظواهر حاضره من خلال الرجوع إلى نشأة هذه الظواهر والتطورات التي مرت عليها) (١)

كذلك قام الباحث باستخدام المنهج الوصفي لمناقشة ووصف المعلومات التي سترد في هذا البحث، بصفة عامة حيث ينقسم المنهج الوصفي إلى ثلاث أنماط وهي:

- ١ - دراسة العلاقات المتبادلة .
- ٢ - الدراسات التتبعية .
- ٣ - الدراسات المسحية : وهي ما يناسب هذا البحث حيث " تهتم بجمع المعلومات والبيانات موضوع الدراسة من أجل وصفها « (٢)

فلقد تتبع الباحث المنهج التاريخي لمعرفة واستخلاص الآراء المتعلقة بأصول الكتابة العربية وتطورها باتباع الخطوات التالية:-

(١) ذوقان عبيدات وآخرون : البحث العلمي مفهومه، أدواته، وأساليبه، عمان، دار مجدلاوي للنشر، ص ١٧٢.

(٢) المرجع السابق: ص ٢١٧.

١ - استبعاد الآراء التي لاتعتمد على الأدلة العلمية في نشأة الكتابة العربية، وإيضاح نتيجة البحث العلمي في هذا الصدد وهو أن الكتابة العربية قد تبلورت في المرحلة النبطية التي جاءت بعد المرحلة الآرامية والفينيقية، وعرض لبعض الآثار الكتابية التي استدل بها العلماء على تاريخ الكتابة العربية.

٢ - تتبع تاريخ وتطور الكتابة العربية من قبيل بعثة سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم حتى العصر الأموي.

٣ - إيضاح ماخلفته العصور الإسلامية من نهاية العصر الأموي حتى عصرنا الحاضر من أنواع الخطوط ومجالاتها ودور تلك الأنواع في مجالات الفنون الإسلامية.

كما استخدم الباحث المنهج الوصفي في تحليل مختارات من النماذج الخطية التراثية أو لبعض الخطاطين المعاصرين بغية استخلاص القيم الجمالية التي نتجت عن القيم الفنية وهي:

- ١ - التماثل.
- ٢ - التناظر.
- ٣ - التوافق.
- ٤ - التوازن.
- ٥ - التناسب.

ثم تحليل أجزاء الحروف في كل فن من فنون الخط العربي بغية إيضاح الجمال الذاتي لكل حرف.

مع ملاحظة أن الباحث لم يتبع طريقة ترتيب هذه الحروف هجائياً، بل عمد إلى ترتيبها فنياً، حيث اعتمد على علاقة التماثل أو التقارب بين صور الحروف.

الفصل الثاني
الدراسات السابقة
تاريخ الكتابة العربية وتطورها

الدراسات السابقة :

لم يجد الباحث دراسات لها علاقة مباشرة بموضوع بحثه وإنما وجد بعض الدراسات الغير مباشرة والتي نورها فيما يلي :-

١ - " صبرى أحمد السيد، بعنوان :- دراسة القيمة الفنية للخط الكوفي على المنسوجات الإسلامية وبحث إمكانية الاستفادة منها فى تصميم المعلقات المطبوعة "، رسالة دكتوراه، القاهرة، كلية الفنون التطبيقية، ١٩٧٩م .

وهدف هذه الدراسة إلى محاولة لكشف النقاب عن قيم جمالية تشكيلية يتضمنها الخط الكوفي على المنسوجات الإسلامية وعمل مقارنة تحليلية لأبجديات الخط الكوفي في محاولة للتوصل إلى أبجدية موحدة يمكن استخدامها تشكيليا فى تصميمات المعلقات المطبوعة مما قد يثرى فن طباعة المنسوجات الحديثة.

وقد تحدث الباحث عن نشأة الخط العربي والراحل التي مرت بها الكتابة العربية حتى وصلت إلى عرب الحجاز، وتحدث عن أسباب تعدد أسماء الخط وكيف أنه كان يسمى باسم البلد الذى اشتهر فيه. وتحدث عن اهتمام النبي عليه السلام بالكتابة لأنها الوسيلة الوحيدة لتدوين كلام الله سبحانه وتعالى، وعن أسباب العناية بالخط العربي.

وانتقل بعد ذلك إلى التحدث عن نشأة الخط الكوفي وتطوره، ورجح أن يكون إنتشار الخط العربي من شبه الجزيرة إلى خارجها قد تم في عصر ازدهار الكوفة لانشغال العرب في عصر الفتوحات بالحرب وسياسة الدولة الجديدة وتحدث عن أنواع الخط الكوفي وذكر أن هناك تقسيما تقليديا لأنواع الخط الكوفي وهي:-

- | | |
|----------------------|---------------------|
| ١ - الكوفي البسيط . | ٢ - الكوفي الورق . |
| ٢ - الكوفي المخمل . | ٤ - الكوفي المعقد . |
| ٥ - الكوفي الهندسي . | |

وذكر أن هناك تقسيما آخر على أساس ماكان يؤديه الخط الكوفي من أغراض وهذه الأنواع هي :-

- ١ - خط التحرير.
- ٢ - خط : المصاحف .
- ٢ - الخط الثقيل أو اليابس أو التذكاري.

وقد تناول البحث في شقه التحليلي أبجدية تشكيلية متطورة عن نوع واحد من أنواع الخط العربي (الكوفي) من حيث تقسيماته ولم يتعرض لأنواع الخط العربي الأخرى أو لجماليات الخط العربي بصفة عامة، واشترك مع هذا البحث في تحديد أنواع الخط الكوفي وتاريخه.

٢ - بحث قام به (محمد فهد عبدالله الفعر) ، بعنوان « تطور الكتابات والنقوش في الحجاز منذ فجر الإسلام حتى منتصف القرن السابع الهجري » ، رسالة ماجستير منشورة، جدة، تهامة للنشر، ١٤٠٥هـ.

وهدف البحث إلى محاولة جمع نقوش الحجاز وكتاباته ودراستها دراسة علمية حين كان الحجاز مركز الثقل السياسي للدولة العربية الإسلامية قبل انتقال الخلافة إلى الكوفة.

وقد تحدث الباحث عن أنواع الخطوط العربية القديمة من خط محقق إلى خط مطلق ثم تحدث عن ألقاب الأقلام وإجادة تحريرها وبعدها تحدث عن صفة الخط الجيد وما وضعه علماء الخط من « نسبة فاضلة » للخط العربي وقام بدراسة هذه النسبة الفاضلة ثم تطرق الباحث إلى تاريخ وضع النقط والشكل في النقوش الأثرية.

كما شمل البحث التحدث عن الكتابة في الحجاز قبل عصر الكوفة ثم تحدث عن الكتابة القرآنية في الحجاز وتطورها. وعن اشتقاق الخط العربي، وناقش النظريات

المتعددة مثل نظرية التوقيف والنظرية الحميرية والنظرية الحيرية والنظرية النبطية وتكلم عن أصل تسمية الخطوط بأسماء إقليمية.

وقد قام بدراسة النقوش والكتابات العربية في الحجاز منذ فجر الإسلام حتى نهاية القرن الرابع الهجري وقام بمقارنة للكتابة والنقوش في الحجاز مع كتابات ونقوش من أقطار اسلامية أخرى.

وقام بدراسة النقوش والكتابات الحجازية منذ القرن الخامس الهجري حتى منتصف القرن السابع الهجري وتحدث عن انتشار الكتابات الزخرفية في نقوش الحجاز واستخلص الباحث أهم النتائج العلمية التي توصل إليها بعد عمل المقارنات والتحليلات الفنية للنقوش وأن مدرسة الحجاز الكتابية هي المدرسة الأم لكل المدارس الكتابية في مختلف الأقطار الإسلامية، ويلاحظ بأن هذا البحث تاريخي توثيقي ويشترك مع هذا البحث فقط في ما يتعلق بأصول الكتابة ونشأتها.

٣ - حاتم عبدالحميد خليل: بعنوان " القيمة البنائية للخط الكوفي وامكانية توظيفها في اللوحات الزخرفية لطلاب كلية التربية الفنية "، رسالة ماجستير، القاهرة، كلية التربية الفنية، ١٩٨٧م.

وهدف هذه الدراسة إلى استخلاص القيم البنائية المنبثقة عن خصائص النظام البنائي لحروف الخط الكوفي بطرزها المتنوعة، بهدف توظيفها في تصميم اللوحات الزخرفية المسطحة لطلاب كلية التربية الفنية.

وتناولت الدراسة الخط العربي من خلال تاريخه، نشأته، أساليبه المتعددة بنوعها الهندسي واللين، ثم هندسة الخطوط العربية واعتبار صحتها وشروط الخط الجميل وأوجه تجويده، وتعرض بذلك لتطور الكتابة العربية والخط الكوفي من خلال عرض لتطور الحروف والكتابات والزخارف الكوفية على النقوش في القرون الخمسة الأولى للهجرة. كما تعرض لمراحل تطور الخط الكوفي ممثلة في أنواعها المختلفة.

وتحدثت الدراسة عن القيم البنائية للخط الكوفي والأساس الهندسي البنائي وتحليل لخصائص النظام البنائي والتشابه والإختلاف في طرز الخط الكوفي، وكذلك تحدث عن أهمية توظيف القيم البنائية للخط الكوفي في تصميم اللوحات الزخرفية.

وقام الباحث بعمل تجربة للحكم على أهمية استخلاص النظام البنائي لحروف الخط الكوفي بطرزه المتنوعة والقيم البنائية المنبثقة عن هذا النظام، لتحقيق الإبداع ولبيان أهمية ذلك في المجال التعليمي.

وقد توصل الباحث إلى أن هناك فرق بين مستوى الطلاب عند تناول الخط في تصميماتهم المسطحة قبل معرفة الخصائص والقيم التي تمكن لبنائياته وتنظيم تراكيبه وبعد معرفتها .. ويلاحظ هنا أيضا بأن هذه الدراسة ركزت على الخط الكوفي فقط من حيث التحليل والشرح ويشترك مع هذا البحث في تاريخ الكتابة وأساليبها بشكل مختصر.

٤ - (سهيلة ياسين الجبوري، " أصل الخط العربي وتطوره حتى نهاية العصر الأموي " رسالة ماجستير، جامعة بغداد ، ١٩٧٧م)

هدفت هذه الدراسة إلى تتبع أصول الخط العربي واستعرضت آراء الباحثين القدامى والمحدثين في ذلك وتحدثت عن علاقة خط الأنباط بالخط العربي وتطور الخط العربي قبل الإسلام واستعرضت آراء العلماء ورجحت الرأي القائل أن أصل الخط العربي من الخط النبطي ودرست النقوش العربية قبل الإسلام دراسة مفصلة.

وتحدثت عن انتقال الخط العربي إلى الحجاز موضحة أنه كان مستعملاً هناك في مطلع القرن السادس. كما بينت طرق انتقاله وأعطت رأياً في ذلك مناقشة لآراء بعض العلماء في هذا الموضوع.

ثم تحدثت عن الخط في عصر النبوة. وقامت بدراسة أربع رسائل منسوبة إلى هذه الفترة. ثم درّست الخط الذي كان في العصر الأموي وتطور أشكال حروفه مع ذكر أثر خلفاء بني أمية في تطوير الخط واجادته.

وأخيرا تحدثت عن الشكل والاعجام لما لهذين الأمرين من أثر واضح على الخط العربي فدرست نشؤهما وعلاقاتهما بالشكل والإعجام في الخطوط السامية الأخرى كالعبرانية والسريانية. كما درست تطورهما منذ بدء ظهورهما إلى نهاية العصر الأموي، وهذه الدراسة تشترك مع هذا البحث في شقه التاريخي وتطور أشكال حروف الكتابة العربية.

تاريخ الكتابة العربية وتطورها:

تعد الكتابة من أهم أسباب التقدم الحضاري، وهي رمز للغة كما أن اللغة رمز للفكر، وقد استخدمها الإنسان منذ القدم لأغراض شتى.

وقد أجمعت المراجع (١) أن الكتابة بشكل عام مرت في أطوار رئيسية هي: الطور الصوري والطور الرمزي والطور المقطعي ثم الطور الهجائي الذي تم فيه استبدال الصور الرامزة إلى أصوات الحروف.

- ولقد اتفقت أغلب المراجع (٢) على أن أصول الكتابة العربية تركز على الآراء التالية:
- رأي يقول أن اللغة العربية (توقيفية) من عند الله وأنه سبحانه وتعالى علم آدم الأسماء كلها فكتب بها، فلما أظلم الله الأرض بالغرق، ثم أنجاب عنها الماء أصاب كل قوم كتابهم وكان الكتاب العربي من نصيب اسماعيل عليه السلام.
 - رأي آخر يذكر أن الكتابة العربية مستمدة من الخط المسند الحميري (في اليمن).
 - رأي ثالث يقول أن ثلاثة أشخاص من (طي) قاسوا هجاء العربية على هجاء السريانية ثم علموها أهل الأنبار.

إلا أن معظم المراجع شككت في الآراء السابقة لإفتقارها إلى الحجج المؤكدة لها والدالة على صحتها .

- ورأي رابع وهو الذي اتفق عليه أكثر الباحثين وهو أن الكتابة العربية متولدة من كتابة الأنباط المتولدة هي أيضا من الكتابة الأرامية، وهو ما يرجحه الباحث، لأن هذا الرأي تسنده الأدلة المادية كما سيتضح لاحقاً.

(١) مثل : ناجي زين الدين المصرف : مصور الخط العربي، بغداد، مكتبة النهضة، ١٩٧٢م.

(٢) مثل : زكي صالح : الخط العربي، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٨٢م.

الأصول التاريخية للكتابة العربية :

بذل المحققون من علماء الحضارة الإسلامية جهوداً طويلة وشاقة في معرفة الأصول التاريخية للكتابة العربية، فكشفوا عن بعض الآثار التي وجدوها على الأحجار والأبنية التي ساعدتهم على إستنتاج آراء علمية يمكن الإطمئنان إليها حيناً من الدهر حتى يثبت فيما بعد ما قد يكون أصح من هذه الآراء، فقد ذكر بعض الباحثين أن الفينيقيين كانوا أول من إخترعوا حروف الهجاء (١)، وقد طوروها من الكتابة السينائية والهيروغليفية، وتطورت الأبجدية لدى الفينيقيين من الكتابة التصويرية التي كانت تستخدم الصور للدلالة على حروف الكلمات إلى أن وصلت إلى مرحلة متطورة تم فيها الإنتقال من الصور الرامزة لأصوات الحروف إلى أشكال مختزلة حلت محل الصور لترمز إلى الحروف، ويقول الدكتور شعبان خليفة « اشتق هؤلاء الفينيقيون كتابتهم الهجائية من الرسوم التصويرية المصرية القديمة التي صادفوها بكل تأكيد في سيناء، وذلك عن طريق أخذ جزء من الصورة التي تبدأ كلمتها بأول حرف منه وعلى سبيل المثال اشتقوا حرف الألف من رأس الثور الذي كان ينطق ألف، ورسوموا جزءاً من صورة البيت وكان اسمه عندهم أيضاً بيت للدلالة على حرف الباء، ورسوموا الجمل ليدل على حرف الجيم... » (٢).

وقد أجمعت المصادر (٣) أن الأبجدية الفينيقية (أبجد هوز حطي كلمن سعفص قرشت) هي أصل الأبجدية العربية والأبجديات الأخرى التي اشتقت

- (١) حسن ظاظا : الساميين ولغاتهم ، دار القلم، دمشق، ١٤١٠هـ، ص ٥٢ ،
شعبان عبد العزيز خليفة : الكتابة العربية في رحلة النشوء والإرتقاء بالقاهرة للنشر والتوزيع، ص ٤٨.
- (٢) شعبان عبد العزيز خليفة : المرجع السابق ، ص ٤٧ .
- (٣) شعبان عبد العزيز خليفة : المرجع السابق ، ص ٥٥ ،
عبدالفتاح مصطفى غنية : دراسات حول الكتابة العربية موسوعة الفنون الإسلامية، ص ٥٠ .

من الفينيقية كاليونانية والسريانية ، وقد أضاف كل قوم الحروف الصوتية التي تناسب لغاتهم (١). وقد ذكر شعبان خليفة:

« إن نقش الملك أحيرام ملك جبيل الفينيقي والذي وجد على قبره ويرجع تاريخه إلى ١٠٠٠ قبل الميلاد تقريبا، هو أول نقش مقروء بهذه الأبجدية وجاءت بعده في تواريخ متفاوتة نقوش أخرى منها نقش (يحميلك) وعثر عليه في جبيل أيضا ويرجع إلى القرن العاشر قبل الميلاد، ونقش الملك (كيلاموا) ويرجع إلى القرن التاسع قبل الميلاد ونقش (يحاوميلك) ويرجع إلى القرن الرابع قبل الميلاد ونقش (تبنيث وأشمونعرز) ويرجع إلى القرن الثالث قبل الميلاد » (٢).

ومن الخط الفينيقي اشتقت عائلات من الخطوط كاليونانية والعبرية القديمة والآرامية التي ينتمي إليها الخط العربي .. وقد جاور الآراميون الفينيقيين فترة طويلة وأخذوا كتابتهم منهم مباشرة (جاء اشتقاق الكتابة الآرامية من الفينيقية فيما بين القرن الثامن عشر والقرن العاشر قبل الميلاد) (٣)، وكونوا لهم حضارة استمرت حتى القرن الثاني قبل الميلاد حيث انهار الآراميون سياسيا وعسكريا وأثر ذلك على كتابتهم فتغيرت من مكان إلى آخر واستقلت كل كتابة على حدة فتفرعت الخطوط الآرامية إلى خط سرياني وخط عبري مربع وخط نبطي وهو الذي ينسب إليه الخط العربي، وقد أجمع العديد من المراجع (٤) أن الأنباط هاجروا من الجزيرة العربية قبل الميلاد تقريبا فيما بين القرن الرابع والخامس، وسكنوا جنوب سوريا والأردن والعقبة وسيناء واتخذوا البتراء (سلع) عاصمة لهم، وقد أخذ الأنباط خطهم من الخط الآرامي وطوروه، ووصلت الكتابة النبطية إلى مرحلتها الأخيرة بعد أن مرت بثلاث مراحل (٥): -

(١) شعبان عبد العزيز خليفة : الكتابة العربية ، ص ٤٨ .

(٢) المرجع السابق : ص ٥٥ .

(٣) حسن طائفا : المرجع السابق، ص ٩٢ .

(٤) مثل : زكي صالح : الخط العربي ، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب، ص ٢١ .
و : إبراهيم جمعه : قصة الكتابة العربية ، القاهرة ، دار المعارف ص ١٥ ،

شعبان عبد العزيز خليفة : المرجع السابق ، ص ١٠٢ .

(٥) إبراهيم جمعه : المرجع السابق، ص ١٧ .

* المرحلة الأولى : مرحلة الأخذ بدون تصرف من الحروف الآرامية، التي كانت تميل إلى التربع، (ويقصد بالتربع أن أجزاء الحروف الرأسية والأفقية تتلاقى في زوايا قائمة بدون تقويس).

* المرحلة الثانية : مرحلة التحوير والتصرف وفيها تحولت كتابة الأنباط من الأصل الآرامي إلى التطور النبطي.

* المرحلة الثالثة : مرحلة النضج وفيها إبتعد الخط النبطي كثيرا عن الكتابة الآرامية، وبلغ هذا الوليد النبطي أشده فصارت له ملامحه النبطية الخاصة وكانت صورته تميل إلى الإستدارة رغم ما يبدو فيها من تربيع، و أصبحت الخطوط أكثر ليونة عن ذي قبل .

علاقة الخط العربي بالخط النبطي :

لقد اطمأن المحققون من علماء الآثار إلى سلامة الرأي القائل بأن الخط العربي مأخوذ من الخط النبطي عن طريق نقوش حجرية اكتشفت في أماكن متفرقة بين العراق وسوريا وسمي كل حجر بإسم المكان الذي عثر عليه فيه فمن هذه النقوش (١):

١ - نقش النمارة وتاريخه سنة ٢٢٨ م وهو من الكتابات النبطية المتأخرة التي كانت أصلا من أصول الكتابة العربية، وقد عثر عليها في بلاد الشام (شكل ١).

(١) صلاح الدين المنجد : دراسات في تاريخ الخط العربي منذ بدايته إلى نهاية العصر الأموي، بيروت، دار الكتاب الجديد، ص ٢١ ،

سهيلة ياسين الجبري : أصل الخط العربي وتطوره حتى نهاية العصر الأموي، رسالة ماجستير، بغداد، ص ٥٢ ،
عفيف بهنسي : الخط العربي . أصوله . نهضته . إنتشاره دمشق، دار الفكر، ص ٢٤ .

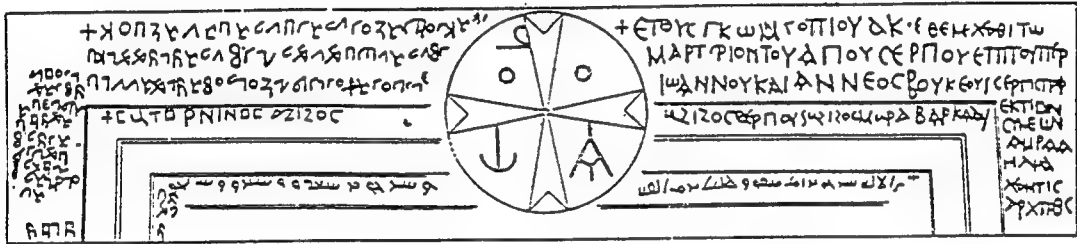
(١) نقش النمارة ، وهو شاهد قبر إمري القيس
(نقلا عن : صلاح الدين المنجد ، دراسات في تاريخ الخط العربي ، ص ٢٠)
(٢) وقد أورد : محمد طاهر كردي ترجمة لنفس النص (شاهد قبر إمري القيس)
شكل (٢)

شکل - ۲ -

- (١) عن : صلاح الدين المنجد : مرجع سابق ، ص ٢٠ .
 (٢) عن : محمد طاهر الكردي : تاريخ الخط العربي وآدابه ، القاهرة ، مكتبة الهلال ، ص ٢٠ .

٢ - ونقش ثان وهو نقش تاريخه ٥١٢ م عثر عليه فيما بين قلشرين ونهر الفرات، وقد وجد على واجهة كنيسة (مارسركيس). (١).

وكان هذا النقش مكتوبا بثلاث لغات هي اليونانية والسريانية والعربية في (شكل ٢)،
(لوقراً هكذا « بسم الإله : ترحو برمع فيمو بر مر القيس وشر حوبر سعد و وسترو
وشريحو » هذه كلها أسماء). (٢).



- ١ -



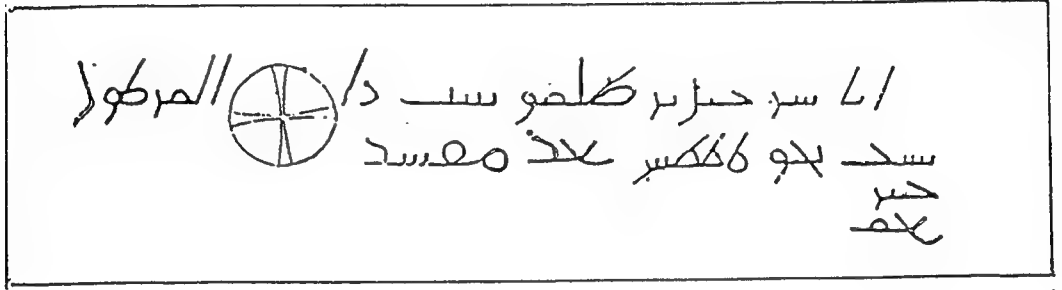
شكل - ٢ - (عن صلاح الدين المنجد، مرجع سابق)

٣ - نقش ثالث وهو نقش حران وتاريخه ٥٦٨ م وعثر عليه في خرائب كنيسة تقع في منطقة حران (شكل ٤).

ونصه :

- (١) سهيلة ياسين الجبوري المرجع السابق، ص ٥٢ .
(٢) صلاح الدين المنجد : المرجع السابق، ص ٢١ .

أنا شرحبيل بر ظلمو بنيت ذا المرطول
سنت ٤٦٣
خيبر

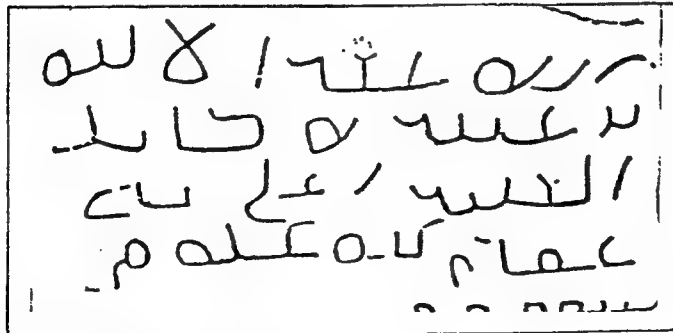


شكل - ٤ - (عن صلاح الدين المنجد: مرجع سابق)

٤ - ونقش أخير يسمى نقش أم الجمال الثانية يرجح أن يكون تاريخه القرن السادس

الميلادي . وقد وجد في سوريا شكل (٥) ونصه :

بن عبيده بن كاتب
العبيد أعلى بني
عمري كتبه عنه من
يقرؤوه .



شكل - ٥ - (عن شعبان خليفة: مرجع سابق)

وعند التمعن في النقوش النبطية المكتشفة نرى أن النقوش القديمة منها لا يوجد فيها كلمات كاملة لها هوية عربية ولكن قد نجد بعض الحروف المفردة لها رسم الحرف العربي. (شكل ١) ثم إذا تمعنا في النقش (شكل ٢) نجد في بعض الكلمات تركيبات عربية واضحة وأما النقوش في الشكلين (٤، ٥) فقد كتبت بخط عربي واضح نسبياً يشبه كثيراً الخط المقور الذي عرف فيما بعد في العصر الإسلامي. من هنا نلاحظ التطور الذي حصل في الكتابة العربية وانسلاخها من أصلها النبطي إلى صورتها العربية التي عرفت قبل الإسلام .. وقد تميزت الكتابة النبطية بخصائص انتقلت كما هي إلى الخط العربي دون تغيير ومنها:

«(١) تربط حروف الكلمة الواحدة بعضها ببعض، إلا الحروف التي لا تربط بالحروف التي تليها، كالدال، والزاي، والواو.

(٢) تستعمل أشكال لبعض الحروف في أوائل الكلمات تخالف أشكالها إذا جاءت في آخر الكلمة كالهاء والياء.

(٣) كانت الحروف خالية من الإعجام.

(٤) تاء التانيث لا تكتب بالهاء بل بالتاء المبسوطة مثل:

امت : امة

سنت : سنة

(٥) الألف التي ترسم بعد الفتحة المدودة لم تكن ترسم في الكتابة النبطية مثل:

عم : عام

ثلث : ثلاث « (١).

(١) - صلاح الدين المنجد : المرجع السابق، ص ١٩،

- سهيلة الجبوري : المرجع السابق، ص ٤٠ .

وبعد أن اطمأن المحققون إلى سلامة هذه الإستنتاجات من دراسة طبيعة الكتابة النبطية في ضوء النقوش المذكورة بدأت تتضح لهم العلاقة بين الخط العربي وخصائص الكتابة النبطية التي سبقتها في التاريخ حيث ماتزال تلك الخصائص التي تمثلت في النقوش النبطية المذكورة ماثلة في الكتابة العربية المستخدمة في أواخر الجاهلية وخلال القرنين الأول والثاني من الهجرة إذ كانت حروف الكتابة في تلك الفترة خالية من الإعجام كما كانت كتابة تاء التانيث بالشكل المفتوح وحذفت الألف من بعض الكلمات بالرغم من ظهورها في الصوت اللساني مثل ثلث (ثلاث) كما لوحظ في الأشكال السابقة وقد استطاع عرب الشمال أن يشتقوا لهم خطا من الخط النبطي القديم. ظل فترة من الزمن قريب الشبه كثيرا بهذا الأصل النبطي، وتبلغ هذه الفترة قرابة قرنين^(١) انتقل بعدها إلى عرب الحجاز الذين أدخلوا عليه تطورا جديدا تظهر فيه ملامح عربية تشبه كثيرا ملامح الكتابة العربية المعروفة لنا الآن، وإن ظلت محتفظة ببعض آثار الكتابة النبطية المتأخرة التي كانت بدورها هي الأصل المباشر للكتابة العربية القديمة والأرجح أن هذا التطور قد وقع ما بين منتصف القرن الثالث الميلادي ونهاية القرن الخامس الميلادي^(٢).

(١) إبراهيم جعه : المرجع السابق، ص ١٨.

(٢) محمد طاهر الكردي : تاريخ الخط العربي وآدابه بالقاهرة، مكتبة الهلال، ص ٢١.

الكتابة العربية قبل البعثة المحمدية وبعضها :

لقد اختلف المؤرخون في كيفية وزمن انتقال الكتابة إلى عرب الحجاز وفي الأشخاص الذين أدخلوها إلى الحجاز، فبعض الباحثين رأوا أن انتقال الكتابة كان في نهاية القرن الخامس الميلادي (١) والبعض الآخر رأى أنها دخلت الحجاز في منتصف القرن السادس الميلادي (٢) وبعضهم آثر أن يوفق بين الرأيين فيرى أن دخول الكتابة العربية إلى الحجاز كان في رأس القرن السادس الميلادي (٣).

وسبب هذا الإختلاف فيما أعتقد أن المؤرخين القدماء استنتجوا تاريخ الإنتقال من روايات تحدثت عن أشخاص عاشوا في فترات مختلفة وتحدثت هذه الروايات المختلفة عن أن هؤلاء الأشخاص هم الذين نقلوا الخط العربي إلى الحجاز ، وقد رددت بعض المصادر أسماء ثلاثة أشخاص يعتقد أنهم هم الذين نقلوا الخط العربي إلى الحجاز وهم : -

- ١ - حرب بن أمية .
- ٢ - أبو قيس بن عبد مناف .
- ٣ - بشر بن عبد الملك .

واعتبر بعضهم (٤) بشر بن عبد الملك هو من نقل الخط إلى الحجاز وعلمه أولا لحرب بن أمية ثم فيما بعد لسفيان بن عبد مناف وعن طريق هؤلاء انتشرت الكتابة في الحجاز.

واختلف أيضا في الطريق الذي سلكته الكتابة في وصولها إلى الحجاز فالتقت أغلب الآراء حول الأنبار والحيرة ثم عن طريق دومة الجندل إنتقلت إلى مكة والمدينة .

(١) إبراهيم جسة : المرجع السابق ، ص ٢ .
 (٢) شعبان خليفة ، المرجع السابق : نقلا عن Grohman, Adolf
 (٣) المرجع السابق ، ص ١٤٢ .
 (٤) المرجع السابق ، ص ٢٤٢ .

ومهما يكن من أمر دخول الكتابة إلى الحجاز فالذي يهمنا هو أن الكتابة كانت معروفة لدى العرب في الجاهلية وأنهم استخدموها في أغراض شتى (١) وأن الخط سمي بأسماء الأقاليم التي جلب منها (٢). فقد عرف الخط قبل البعثة بالخط النبطي — ثم عـرف فيما بعد بالخط المكي بعد أن بعث الله سبحانه وتعالى النبي عليه السلام إلى الناس بشيرا ونذيرا وهاجر إلى المدينة.

وبعد أن مكن الله نبيه ونصره وبدأت دولة الإسلام تكبر استخدم الخط المكي لخدمات شتى (٣). وعرف بالخط المدني، وبعد أن انتقل مركز النشاط السياسي إلى العراق في البصرة والكوفة (٤) عرف هناك باسم الخط الحجازي.

وبانتشار الدين الإسلامي أصبحت الحاجة ملحة لتعليم المسلمين القراءة والكتابة لاسيما وأن القرآن الكريم قد نوه بفضل القراءة والكتابة في أول سورة أنزلت على النبي عليه السلام : *- (اقرأ باسم ربك الذي خلق * خلق الإنسان من علق * اقرأ وربك الأكرم * الذي علم بالقلم * علم الإنسان ما لم يعلم) *- (٥).

وفي آيات أخرى أقسم الله تعالى بالقلم فقال: *- (ن * والقلم وما يسطرون) *- (٦) وأقسم بالكتاب فقال *- (الطور * وكتاب مسطور) *- (٧)، وفي أطول آية تحدث عن استخدام الكتابة في المعاملات بين الناس فقال في سورة البقرة *- (يا أيها الذين آمنوا إذا تداينتم بدين إلى أجل مسمى فاكتبوه) *- (٨).

(١) ككتابة المعلقات واليهود والديين وغيرها .

(٢) إبراهيم جصة : المرجع السابق ، ص ٢٢ .

(٣) ككتابة الرحي وكتابة رسائله عليه السلام إلى الملوك .

(٤) في خلافة عمر وعثمان وعلي رضي الله عنهم أجمعين .

(٥) سورة العلق ، آية (١ - ٥) .

(٦) سورة القلم ، آية (١) .

(٧) سورة الطور ، آية (١) .

(٨) سورة البقرة ، آية ٢٨٢

وقد كان النبي عليه السلام يؤكد أهمية الكتابة في نشر دينه الذي أرسله الله به إذ جعل فدية الواحد من أسرى قريش -في غزوة بدر- أن يعلم عشرة من صبيان المسلمين الكتابة (١).

وأيضاً جعل لنفسه كتبة يكتبون الوحي، فالقرآن لم ينزل دفعة واحدة وإنما نزل متفرقا على مدى ثلاثة وعشرين عام، فكان الصحابة من كتبة الوحي يكتبون ما ينزل من الآيات تباعاً، حيث كان يأمرهم عليه السلام بتدوين الآيات والسور حسب ترتيب نزولها.

ومن ناحية أخرى كانت الكتابة في صدر الإسلام وسيلة للاتصال الخارجي وارتبط بها انتشار الدين الإسلامي في خارج الجزيرة فكتبت بها رسائله عليه السلام إلى الملوك يدعوه إلى الإسلام. (شكل ٦)، وبذلك أصبحت وظيفة الكتابة دينية واجتماعية وسياسية ولقد كثر عدد كتاب الرسول عليه السلام واختلف في عددهم إلا أن أغلب المراجع (٢) ذكرت أن من كتاب النبي صلى الله عليه وسلم كل من الخلفاء الراشدين عمر ابن الخطاب وعثمان بن عفان، وعلي بن أبي طالب ومن الصحابة خالد بن أبي سعد بن العاص وحنظلة بن الربيع وزيد بن ثابت ويزيد بن أبي سفيان ومعاوية بن أبي سفيان وغيرهم رضي الله عنهم أجمعين وأول من كتب للرسول عليه الصلاة والسلام في المدينة المنورة أبي ابن كعب رضي الله عنه (٣).

-
- (١) الخط العربي من خلال المخطوطات ، ص ١٩ .
 (٢) شعبان عبدالعزيز خليفة : المرجع السابق ، ص ١٢٥ .
 صلاح الدين المنجد : المرجع السابق ، ص ٢٢ .
 (٣) زكي صالح : المرجع السابق، ص ٤٧ .



(١) رسالة الرسول عليه السلام إلى المقوقس عظيم القبط بمصر

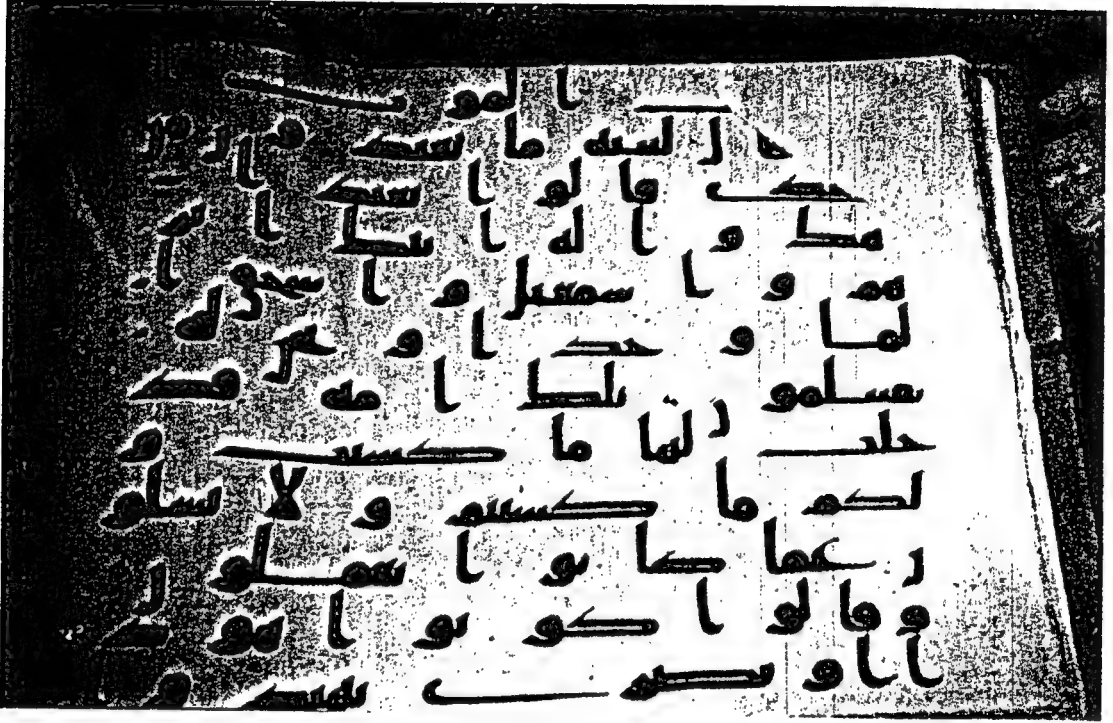
(شكل ٦)

(٢) وقد ذكر (صلاح الدين المنجد) أن القرآن الكريم لم يجمع في حياة النبي عليه الصلاة والسلام حيث كان مكتوبا على الرقاع والعسيب (سعف النخل) متفرقا وفي خلافة أبي بكر الصديق إقترح عمر بن الخطاب وبعض الصحابة رضي الله عنهم أن يجمع القرآن خاصة بعد استشهاد الكثير من حفظة كتاب الله في الفتوحات الإسلامية فأمروا زيد ابن ثابت بجمعه لأنه كان من كتاب وحي الرسول عليه السلام ولأنه شهد آخر قراءة قرأها عليه السلام قبل وفاته وظلت هذه الصحائف محفوظة عند أبي بكر الصديق وبعد أن توفاه الله صارت عند عمر بن الخطاب ثم بعد وفاته احتفظت بها حفصة

(١) عن : أحمد الدشاش وآخرون : الخط العربي في التراث الفني الاسلامي ، وزارة المعارف ، ١٤٠٧هـ .

(٢) صلاح الدين المنجد : المرجع السابق ، ص ٤٢ .

بنت عمر رضي الله عنهم أجمعين ثم أخذها الخليفة عثمان بن عفان من السيدة حفصة وأمر زيد بن ثابت الأنصاري وسعيد بن العاص الأموي وعبد الله بن الزبير وعبد الرحمن بن الحارث بكتابة عدة نسخ من القرآن الكريم (شكل ٧).



صفحة من المصحف الكريم الذي كتبه الصحابي الجليل زيد بن ثابت (عن صحيفة عكاظ عدد (شكل ٧)

ولقد اختلف في عدد المصاحف التي أرسلها عثمان بن عفان رضي الله عنه إلى الأمصار والأرجح أنها خمسة أرسل ثلاثة منها إلى الكوفة والبصرة والشام وبقي الرابع في المدينة^(١) والخامس أرسل إلى مكة وقد أمر عثمان بن عفان رضي الله عنه بحرق جميع الصحف التي كانت من قبل ومن المرجح أن الخط المدني هو الذي استحسسه المسلمون في عصر الخلفاء الراشدين وتخيره لكتابة القرآن الكريم مجتمعاً في مصحف واحد والتزموا فيه بقواعده جائية خاصة بالمصحف الكريم أطلق عليها اصطلاح (الرسم العثماني) نسبة إلى عثمان

(١) نفس المصدر ، ص ٤٨.

ابن عفان وهي القواعد التي ما تزال ملتزمة في إخراج المصاحف حتي عهدنا الحاضر بإجماع المسلمين علي أنها بالإضافة إلى ذلك كانت خالية من النقط ومن رموز الحركات الصوتية (الفتحة، الكسرة، الضمة، الشدة، السكون) ولكن لم يصل الباحثون إلى تحديد دقيق للمامح هذه الكتابة.

ويلاحظ أن هناك تشابها في بعض الخصائص الأخرى للخط المدني الذي كتب به المصحف في عهد عثمان مع بعض خصائص الخط النبطي من حيث مايلي :-

(١) إن الحروف من الكلمة الواحدة مرتبطة مع بعضها البعض ماعدا الحروف التي لاتربط (واو ، راء ، ... إلخ) .

(٢) إن أشكال بعض الحروف تختلف في أول الكلمة عنها في آخرها كالياء والياء .

(٣) إن تاء التانيث تكتب في مواضع كثيرة بالتاء المفتوحة (يُعْمَت ، لَعْنَت) .

(٤) إن الكتابة كانت خالية من النقط التي تساعد على نطق الأحرف المتشابهة

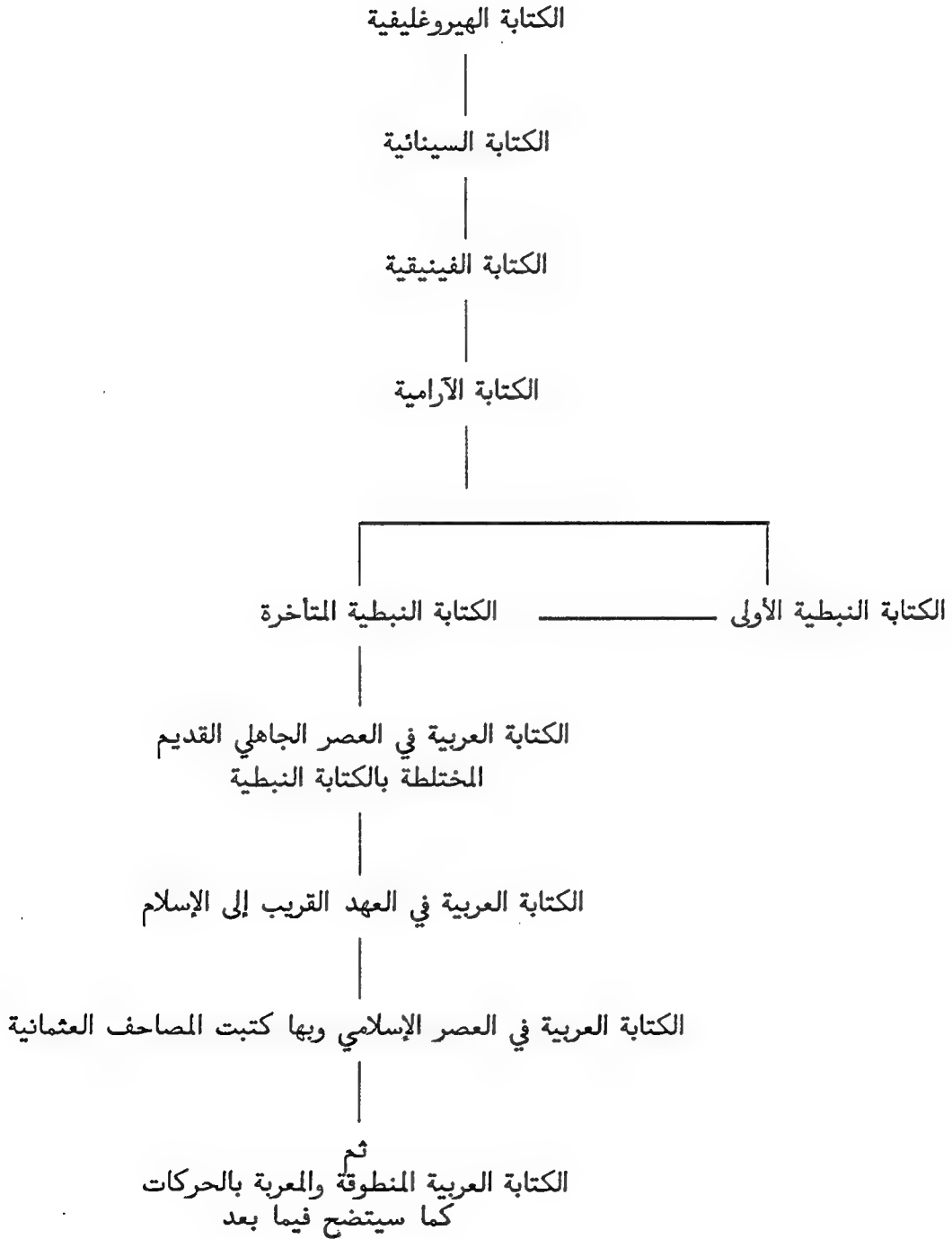
مثل نقط الباء والتاء والثاء والجيم وبقية الحروف المنقوطة فلم تكن هذه

النقط موجودة في هذه الكتابة المصحفية في عهد عثمان رضي الله عنه،

وإنما أُدخِلت النقط وأشكال الحركات والسكون في كتابة المصاحف بعد

ذلك في بداية العصر الأموي كما سيوضح فيما بعد .

وبناء على ماسلف يمكن تصور تسلسل أطوار الكتابة العربية من أصولها التاريخية حسب الترتيب التالي :-



(د) المحاولة الفنية الأولى في الخط العربي :

مما سبق يتضح أن الخط الذي استحسنه المسلمون لكتابة المصاحف العثمانية، كانت له بعض صفات الخط المعروف لنا الآن، حيث كانت الأحرف لينة في بعض أجزائها ومتصلة الأحرف وصغيرة الحجم ومستقيمة الألفات وخلال النصف الثاني من القرن الأول الهجري (١) حاول بعض كتاب المسلمين المحاولة الفنية الأولى لتجويد هذه الكتابة.

وتمت هذه المحاولات في أول أمرها بمدينة الكوفة - التي أنشأها سعد بن أبي وقاص بأمر الخليفة عمر بن الخطاب عام ١٧ هـ - فظهرت هذه المحاولات في بداية أمرها على شكل أحرف كبيرة الحجم ذات اتجاهات عمودية تلتقي باتجاهات أفقية في زوايا قائمة، وفي نظام هندسي ينظم كل مجموعة من الكلمات في سطر واحد على خط أفقي مستقيم، فكان هذا هو أول شكل فني جميل ظهر في فنون الخط العربي، ولما كانت ولادته في مدينة الكوفة فقد أطلق عليه العلماء اسم الخط الكوفي الذي تطور فيما بعد على مر العصور الإسلامية إلى أشكال وأنواع كثيرة وامتزجت بها الزخرفة تارة ورسوم وأوراق الأشجار تارة أخرى كما سيتضح فيما بعد.

وقد تفرع فن الخط الكوفي إلى :

١ - الخط اليابس أو التذكاري أو المربع أو المزوي؛

ويتميز هذا الخط بالتربيع والجفاف، وهو ثقیل صعب الإنجاز تؤدي به أغراض قليلة مثل تدوين بعض الآيات القرآنية والعبارات الدعائية والكتابة على شواهد القبور على الأحجار والأخشاب (٢) وتغلب عليه الضخامة حتي يصلح للحفر. ويرجح إبراهيم جمعة (٣) أنه إكتسب صفة اليبوسة من كونه نشأ في الكوفة وبالتالي تأثر

(١) عبد العزيز الدالي : الخطاطة، الكتابة العربية، القاهرة، مكتبة الخانجي، بمصر، ص ٦٤.
(٢) إبراهيم جمعة : دراسة في تطور الكتابات الكوفية على الأحجار في مصر في القرون الخمسة الأولى للهجرة، القاهرة، دارالفكر العربي، ص ٢٨.
(٣) المرجع السابق : ص ٢٧.

ببعض الكتابات التي كانت موجودة في الإقليم الذي بنيت فيه الكوفة كالكتابة السريانية أو الإسترانجيلية التي كانت في هيئتها العامة مربعة.

(٢) خط التحرير :

وهو خط لين أدخلت فيه النقوشات والانتقالات المستديرة في بعض أجزاء حروفه وكان مستعملا قبل عصر الكوفة (١) تؤكد ذلك النقوش في الأشكال (١)، (٢)، (٤). وهذا الخط كان مستعملا في المراسلات وتحرير الكتب إلى عمال الولايات وتؤدي به الأعمال اليومية، ولعله هو أصل الخط المصحفي لاشتراكهما في الليونة.

(٣) الخط المصحفي :

فهو يجمع بين اليبوسة والليونة واستخدام في كتابة المصاحف الكبرى ويطلق على هذه الخطوط إسم «الخط الكوفي القديم» ولها ملامح مشتركة هي أنها كانت خالية من النقاط ومن رموز الحركات حتى بداية العصر الأموي (٢) حيث وضعت علامات التشكيل على يد أبي الأسود الدؤلي، كما سيتضح في العنوان القادم. وللخط المصحفي ملامح خاصة وهي :

- ١ - تباعد حروف الكلمة الواحدة بعضها عن بعض .
- ٢ - توزيع حروف الكلمة الواحدة بين نهاية سطر سابق وبداية سطر لاحق .
- ٢ - عدم كتابة الهمزة حتى ولو كانت مفردة.

ومن الملامح الفنية الهامة أيضا ملامح الحروف التي لاتستخدم في عصرنا الحاضر

- كالألف التي تنتهي من أسفلها بإنحناء متجه إلى اليمين.
- العين أو الغين (في الوسط) وتكتب بشكل مثلث.

(١) إبراهيم جمعة : مرجع سابق ، ص ٢٧ .

(٢) حاتم خليل : القيم البنائية للخط الكوفي وإمكانية توظيفها في اللوحات الزخرفية لطلاب كلية التربية الفنية، رسالة ماجستير، (غير منشورة) ، القاهرة ، ١٩٨٧م ، ص ٤٥ .

- القاف المفردة (أو الأخيرة) ويوصل رأسها بعنق يلتوي على شكل ياء متطرفة
- الياء التي تقع في الآخر ، وكانت تبدأ بجزء صاعد قصير ثم تلتو هابطة إلى اليسار
- ثم تستكمل بحركة أفقية طويلة عائدة من اليسار إلى اليمين

- رأس الراء أو الزاء : كانت ترسم بشكل

رأس مثلث صغير مطموس من داخله

أنظر صور هذه الحروف وغيرها في شكل (٨)

(عن : حلقة بحث الخط العربي)



(شكل ٨) (عن حلقة بحث الخط العربي)

ومما سبق ذكره يتبين أن الخط الكوفي كان هو الفن الأول في فنون الخط العربي وكانت ولادته بمدينة الكوفة خلال العصر الأموي . فقد وُثِدَ الفنانون المسلمون الأوائل هذا الفن من الكتابة العربية الإسلامية الأولى التي كانت قد استخدمت في كتابة القرآن الكريم في عهد الخليفة الراشد عثمان بن عفان رضي الله عنه، وبهذا تكون للخط العربي ميزة الأصالة التي ميزته عن الفنون الأخرى بمزايا خاصة أجَلَّتْ من شأن الفنانين المشتغلين به. ذلك أنه من صنع أهله وتظهر فيه شخصيتهم وخصوصيتهم العربية.

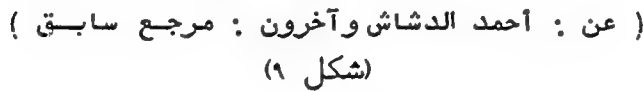
(هـ) المحاولات الأولى لظهور الشكل والأعجام وعلامات الترقيم :

اتضح فيما سبق أن بعض خصائص الكتابة النبطية انتقلت إلى الكتابة العربية فمن هذه الخصائص خلو الكتابة من النقط ومن رموز الحركات الصوتية (كالفتحة والكسرة والضمة والشدة والسكون) فلم يكن العرب في الجاهلية أو في صدر الإسلام في حاجة لذلك لفصاحتهم ولأنها لغتهم فهم يقرءونها كما يكتبونها صحيحة فصيحة وبإمكانهم تمييز الحروف والكلمات معربة سليمة.

ولأن النبي عليه الصلاة والسلام بعث للناس كافة ولم يبعث للعرب وحدهم فقد انتشر الدين الإسلامي شرقا وغربا وشمالا وجنوبا بانتشار الفتوحات الإسلامية واختلط العرب بغيرهم وتناسلوا معهم وبدأ اللحن يسري في ألسنة الجيل الجديد وخاف المسلمون على القرآن من التصحيف (١) وأدركوا فداحة الخطر فكان لابد من إدخال الإعجام (٢).

فبدءوا بالشكل (٣) ولم نجد تاريخا محددا أدخل فيه الشكل إلى الكتابة العربية إلا أن أغلب المراجع (٤) ترجح أن أول من وضع الشكل هو (أبو الأسود الدؤلي - توفي سنة ٦٧هـ). « يُذكر أنه قالت له إبنته ما أحسنُ السماء. بضم النون فرد عليها قائلاً: «نجومها» فقالت له إنما أردت التعجب فقال إذن تقولين ما أحسنَ السماء بفتح النون. وسمع أيضا رجلاً يقرأ (إن الله بريء من المشركين ورسوله) بكسر اللام في رسوله فاعظم أبو الأسود ذلك وقال عز وجه الله أن يبيرا من رسوله فذهب إلى (زياد بن أبيه) وكان واليا لمعاوية على البصرة. فطلب منه كاتباً ليبدأ بإعراب القرآن فبعث إليه بثلاثين رجلاً اختار منهم واحداً وقال له خذ المصحف وصبغاً يخالف لون المداد فإذا رأيتني

- (١) التصحيف : هو قراءة حرف على غير حقيقته لشبهه بحرف آخر بسبب عدم وجود النقط .
- (٢) الإعجام : العجمة هي الفروض واللبس واشتباه الكلام العربي الواضح بغيره والكلام المعجم أي الذي أزيلت منه عجمته ووضعت فيه إشارات أو علامات تمنع عنه العجمة
- (٣) الشكل : هو وضع علامات على الحروف لنطقها سليمة كالفتح أو الكسر أو الضم ... الخ .
- (٤) مثل : شعبان خليفة ، الكتابة العربية ، ص ١٦٥ ،
سهيلة الجبوري ، أصل الخط العربي وتطوره ص ١٥١



- (١) شعبان خليفة : المرجع السابق ، نفس الصفحة .
- (٢) المرجع السابق . ص ١٦٥ .
- (٣) المرجع السابق . ص ١٦٦ .

ولنفس الأسباب التي دعت إلى وضع الشكل في الكتابة العربية، كان لابد مند وضع رموز على الحروف لتمييز الحروف المتفقة رسماً والمختلفة صوتاً، فوضع (نصر بن عاصم الليثي، ويحيى بن يعمر العدواني) وهما تلميذا أبي الأسود نقاطاً على الحروف لإزالة الإلتباس في الحروف المتشابهة رسماً، كان ذلك في نهاية القرن الأول الهجري وبداية الثاني الهجري بأمر الحجاج بن يوسف الثقفي والي عبد الملك بن مروان على العراق(١)... وقد ذكر شعبان خليفة أن (نصر بن عاصم ويحيى بن يعمر) قد أعادوا ترتيب الحروف الهجائية العربية بدلاً من (أبجد هوز) إلى الترتيب المعجمي المشرقي بعد أن أضافوا النقط إلى الحروف المتشابهة ليصبح الترتيب الجديد كالتالي : «أ ب ت ث ج ح خ د ذ ر ز س ش ص ض ط ظ ع غ ف ق ك ل م ن ه و لا ي» (٢) وكان ذلك بعد النصف الثاني من القرن الأول الهجري(٣).

وكان لابد من تفرقة بين الشكل الذي وضعه أبو الأسود الدؤلي بمداد مخالف للون الكتابة وبين النقاط التي وضعها نصر بن عاصم ويحيى بن يعمر بنفس مداد الكتابة فجاء الخليل بن أحمد الفراهيدي (المتوفى سنة ١٧٠ هـ) في بداية العصر العباسي- فوضع بدلاً من النقاط التي وضعها أبو الأسود جرات أفقية علوية وسفلية للفتحة والكسرة وواواً صغيرة للدلالة على الضم فإذا كان الحرف منوناً كررت الحركة وأما السكون فأبدل به رأس خاء أو دائرة صغيرة وجعل الشدة على هيئة رأس سين

(١) شعبان خليفة : المرجع السابق ، ص ١٧١ .

(٢) المرجع السابق : نفس الصفحة .

(٣) أحمد رضا، رسالة الخط العربي، دار الرائد العربي، ص ١٢٨.

والهمزة جعلها على هيئة رأس عين (ع) لأن العين والهمزة لهما مخرج واحد من آخر الحلق ، ولألف الوصل رأس صاد. فأصبح من الممكن أن يجمع الكاتب بين شكل الكتابة ونقطها بلون واحد من المداد. (١)

وتأتي بعد الشكل والنقاط في الأهمية علامات الترقيم إذ أن اللغة العربية لغة موسيقية تحتاج في قرائتها إلى تقسيمها إلى جمل ومقاطع تبرز معاني الكلمات وتمنحها الوضوح وقوة التعبير، نجد ذلك جليا في قراءة القرآن وفي قراءة الخطب والمواظ وفي قراءة الشعر وقد كانت علامات الوقف في القرآن الكريم عبارة عن خطوط مائلة من اليمين إلى اليسار (//) وعلامة الوقف بعد مجموعة من الآيات كانت عبارة عن دائرة تضم عدد هذه الآيات ثم بعد اختراع الأرقام عند العرب استخدم الرقم في الدائرة (٢).

أما علامات الترقيم المعروفة الآن وهي النقطة والفصلة أو الشولة، والفصلة المنقوطة والنقطتان وعلامة الإستفهام وعلامة التعجب والقوسان وعلامة التنصيص وغيرها فلم تعرفها الكتابة العربية إلا في عصر الطباعة متأثرة في ذلك بالكتابة الأوربية. (٣)

(١) إبراهيم جمعة : قصة الكتابة العربية ، ص ٥٤ .

(٢) شعبان خليفة : المرجع السابق ، ص ٧٤ .

(٣) المرجع السابق ، نفس الصفحة.

(١) فنون الخط العربي التي استطاع الفنانون المسلمون استنباطها من

الخط الكوفي:

لقد كانت الكتابة في عصر الرسول صلى الله عليه وسلم وما بعده تحمل معالم الكتابة النبطية. فكانت على شكلين: يابسة مستقيمة الألفات واللامات، وزواياها بين الحروف قائمة، وبدايات الحروف جامدة مثل نهاياتها، وجودت الكوفة هذا الفرع اليابس حتى عرف باسمها واستخدم في الكتابة على المباني والمنابر وشواهد القبور واتخذ بذلك طابعا تذكاريًا وظل حتى القرن الثالث الهجري على هذه الصورة مع قليل من التجويد (١).

وأما الشكل الآخر فهو لين يميل إلى الاستدارة وسماه البعض (المقور) وقد كان مستعملا قبل إنشاء الكوفة في الكتابة اللينة التي كانت تستخدم في تدوين الرسائل وفي التجارة وغير ذلك من الأغراض التي تحتاج إلى سرعة في الكتابة، وبها كتب كتاب النبي عليه السلام، وبها كتبت المصاحف الأولى (٢) وعرف هذا الخط باسم خط التحرير.

ثم ظهر خط جمع بين النوعين (اليبوسة والليونة) وسمي بالخط المصحفي كما ذكرت من قبل وقد ذهب البعض إلى أن الخط اللين مشتق من الكوفي اليابس، إلا أنه من الأرجح أن الخط اللين كان معروفا قبل إنشاء الكوفة وهو جزء من الخط النبطي تؤكد ذلك النقوش العربية قبل الإسلام التي كانت تحتوي على حروف لينة وأخرى يابسة. وعند قيام الدولة الأموية وانتقال النشاط السياسي والثقافي إلى دمشق لقي الخط اللين عناية جيدة على أيدي الخطاطين إشتهر بذلك منهم (خالد بن أبي الهياج) وقطبه المحرر) و (الحسن البصري).

وبدأ الخط العربي في عصر الدولة الأموية يتدرج في التحسن والتجميل والتطوير وتقول سهيلة الجبوري (٣) :

(١) الخط العربي من خلال المخطوطات : ص ٢٢ .

(٢) إبراهيم جمعة : قصة الكتابة العربية ، ص ٢٧ .

(٣) سهيلة ياسين الجبوري : المرجع السابق، ص ١٢٥

« نلاحظ مثلاً أن الكاتب الأموي بدأ بمراعاة المسافات بين الكلمات وبين الأسطر بشكل جيد من جهة، ومراعاة المسافة بين الحرف والآخر الذي يليه من جهة أخرى، مع الاهتمام في منح كل حرف نصيبه المعقول من الطول أو القصر أو الدقة أو اللفظ مما أدى بالتالي إلى أن أصبحت سطوره منتظمة ومتوازية وعلى مسافات متساوية «، وقد أوردت أمثلة منها (كتابات اميال عبد الملك بن مروان - شكل ١٠).



(شكل ١٠) (عن : سهيلة الجبوري : مرجع سابق)

وقد تعددت أسماء الخطوط التي تطورت من الكتابة الكوفية القديمة وتنوعت واتخذت كل مجموعة منها خصائص معينة وأسماء خاصة، وسبب هذا التنوع أن بعض الخطوط اتخذت أسماءها من المكان الذي تطورت فيه أو من الغرض الذي استخدمت له أو من الورق الذي كتبت عليه أو اتخذت اسمها من اسم الخطاط الذي اشتقها أو طورها أو اتخذت اسمها من الخصائص الذاتية للخط نفسه.

فبالإضافة إلى الخط الكوفي اليابس التي كانت حروفه جافة وحادة والذي تطور فيما بعد ودخل الترطيب إلى بعض أجزاء حروفه ودخلت الزخرفة إلى عضوية الحروف كما سنرى فيما بعد، ظهر خط آخر كبير كتب به على المباني والمحاريب وأبواب المساجد وغير ذلك وهو الخط الجليل^(١)، وعرف أيضاً بخط «الجلي» أي الواضح لكبر حجم حروفه ووضوحها، ويمتاز هذا الخط بالالف. وقد تأثرت شرطات شرطة الألف وتتميز الخطوط



(١) زكي صالح : المرجع السابق، ص ١٢١.

أما الخطوط المتوسطة فللكاتب الخيار فيها ويمتنع الترويس مع الخطوط الصغيرة (١١). وقد استنبطه من الخط الكوفي الخطاط (قطبه المحرر) " في العصر الأموي "، ويذكر البعض أن أسحق بن حماد " في بداية العصر العباسي " هو الذي اخترعه والأرجح أن قطبه المحرر هو الذي اخترعه وطوره وأن أسحق بن حماد هو الذي أتقنه وأجاده كما هو الحال في تطور كثير من الأمور.

ثم ظهر خط آخر هو (خط الطومار) (شكل ١٢). استنبطه أيضا (قطبه المحرر) من الخط الكوفي وعرف بهذا الاسم نسبة إلى الورق الذي يكتب عليه ويقدر عرض قلم الطومار بـ ٢٤ شعره من شعر البرذون (وهو الحصان التركستاني) (٢)



(شكل ١١) (عن : عبدالعزيز التذالي: مرجع سابق)

ويذكر زكي صالح أن عرض القلم الطومار يقسم إلى ثلاث شرات (شرائح) لا شرتين (شريحتين) كما في الأقلام الأخرى وذلك لكي ينساب الحبر خلال هذه الشرائح فتسهل الكتابة به (٣) وقد استخدم (الطومار) في كتابات الولاة من بني أمية في مكاتباتهم وفرماناتهم حتى عهد الخليفة الزاهد عمر بن عبدالعزيز الذي امتنع عن إستعماله لما فيه من ضياع للورق ولأموال المسلمين فقل إستعماله بالتدريج .

وقد تولدت من هذين القلمين (الجليل والطومار) عدة أقلام كالثلاثين والثلاث والمسلسل وغيرها كما سيتضح في العنوان القادم .

(١) عبدالعزيز خليفة : المرجع السابق، ص ٢١١.

(٢) زكي صالح : مرجع سابق، ص ١٢١.

(٣) المرجع السابق .

تنوع فنون الخط العربي ابتداء من أوائل العصر العباسي حتى

عصرنا الحاضر :

اتضح مما سبق أن الخط العربي تنوع وتعددت أسماؤه وأن السبب في هذا التعدد هو أن الخط كان يتخذ اسما إما من الورق الذي كتب عليه (كالطومار) أو من المكان الذي اشتهر فيه (كالكوفي) أو من الغرض الذي استخدم فيه أو من اسم مشتقة أو من عرض القلم الذي يكتب به (كالثلث أو الثلثين) كما سيتضح بعد قليل.

فقد اختصر الخطاطون قلم الطومار والذي كان عرضه ٢٤ شعرة من شعر البرذون فجعلوا عرض القلم ١٦ شعرة وسموه (الثلثين)، ثم جعلوا عرض القلم ١٢ شعرة وسموه (قلم النصف) ثم أبقوا عرض القلم ثمانين شعرات وسموه (قلم الثلث) (١) وهو ليس خط الثلث الذي وضعه ابن مقلة فيما بعد وجعل له مقاييس وموازين، إذ أن (ثلث) ابن مقلة يدل على صور الأحرف المعروفة لنا الآن بخط الثلث ، ولا يدل على مقدار عرض القلم .

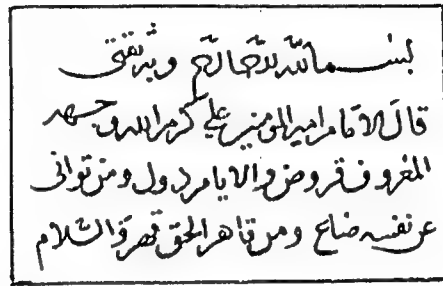
واشتق (الأحول المحرر) (٢) من خط الثلثين أو الثلث خطأ اسمه (المسلسل) ترتبط كلماته ببعضها البعض بحيث لا يرفع القلم ولا تقطع الكتابة. ويعزو شعبان خليفة (٣) ذلك إلى (تعدد الحياة الفكرية في المجتمع الإسلامي مما جعل داعية الحاجة إلى السرعة في الكتابة) وكانت تكتب به الرسائل المطولة والعقود وغيرها (شكل ١٢).



(شكل ١٢) (عن : زكي صالح: مرجع سابق)

-
- (١) القلقشندي : مرجع سابق ، ص ٥٣ .
 - (٢) زكي صالح : المرجع السابق ، ص ١٢٥ .
 - (٣) شعبان خليفة : المرجع السابق ، ص ٢١٢ .

وظهر قلم اسمه (قلم الغبار) أو غبار الحلبة. وذكر زكي صالح (١) أنه سمي بذلك لشدة صفه كأن النظر يضعف عن قراءته كما يضعف عن رؤية الغبار. ولدقة هذا الخط كانت تكتب به الرسائل التي يحملها الحمام الزاجل في القرنين الثاني والثالث الهجري وكان يسمى أحيانا بقلم الجناح أو قلم القصص (٢)، (شكل ١٢).



(شكل ١٢) (عن زكي صالح : مرجع سابق)

ومن (الخط الجليل) اشتق (إبراهيم الشجري) (خط التوقيعات) أو (التوقيع) وهو أصغر من الثلث كتبت به المكاتبات والحُجج والصكوك، ويطلق على هذا الخط اسم الخط (الرياسي) نسبة إلى الفضل بن سهل ذي الرناستين وزير المأمون وأمر أن تحرر به المكاتبات السلطانية ولا تكتب بغيره فأطلق عليه اسم الرياسي نسبة إلى ذي الرناستين. (٣).

وقد أضافت سهيلة الجبوري إلى الأقلام السابقة قلم السجلات الذي اشتق منه قلم الأشرية (للشراء) أي لعقود البيع والشراء.

ولم يجد الباحث أي صور للأقلام السابقة غير التي أوضحها لأن هذه الأقلام قلّ استخدامها بالتدريج مع مرور الوقت ولم تعد تستخدم في وقتنا الحاضر.

(١) زكي صالح : المرجع السابق ، ص ١٢٦ .

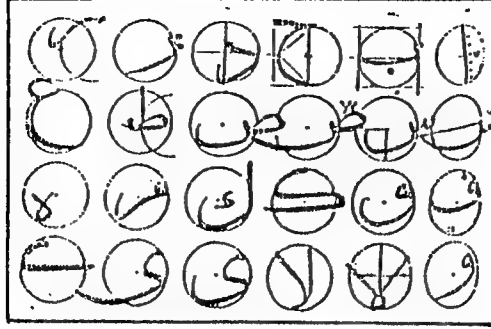
(٢) شعبان خليفة : المرجع السابق ، ص ٢١٢ .

(٣) شعبان خليفة : المرجع السابق ، ص ٢١٢ .

إلا أننا يجب أن نذكر أن الخط العربي منذ مطلع القرن الثاني الهجري لاقى من العناية والتجويد والتحسين ما يجعلنا نؤكد أن الخط العربي أصبح فناً منذ ذلك الوقت أي في الدولة الأموية وغدا عنصراً من عناصر التجميل والزخرفة على مر العصور اللاحقة.

وبعد نهاية الدولة الأموية وبداية العهد العباسي وانتقال العاصمة من دمشق إلى بغداد ظهرت مدارس خطية وبدأ الاهتمام يزداد بفنون الخط العربي واشتهر «الضحاك ابن عجلان في خلاف السفاح» و «إسحاق بن حماد في خلافة المنصور والمهدي» وهما اللذان أجادا وطورا في خط الجليل. ثم جاء تلميذ إسحاق وهو (إبراهيم الشجري) وهو الذي أخرج قلم (الثلاثين) كما ذكرت من قبل ثم اشتهرت مدرسة أخرى هي مدرسة (الأحول المحرر) الذي اشتق قلم (المسلسل) وهو تلميذ (إبراهيم الشجري) وعن الأحول المحرر أخذ الخط الوزير ابن مقلة.

وهو أول من هندس الحروف وجعل لها مقاييس وأبعاد بالنقط وضبطها ضبطاً محكماً، وقد تعلم منذ نشأته خطا (الجليل والطومار) فلاحظ بذكائه وموهبته الفنية أنهما يشتملان على نوعين من أشكال الحروف وصورتها، ودرس ملحوظته هذه بتعمق وتدريب متواصل إلى أن خرج من تلك الدراسة باستنباط صور الأحرف في خط النسخ وحده (وسماه البديع) وصورا أخرى في خط الثلث وحده، ولم يكتف بهذه الخطوة بل زاد عليها خطوة أخرى أكثر منها قيمة وفائدة حيث جعل لكل منهما أقلاماً خاصة، ووضع لكل منهما نسباً فنية خاصة، (فالالف) مثلاً في الخط البديع - الذي عرف فيما بعد بخط النسخ - يبلغ طولها أربع نقاط بالقلم الذي كتبت به أما في خط الثلث فيبلغ سبع نقاط بالقلم الذي كتبت به وسميت هذه المقاييس (بالنسبة الفاضلة). (شكل ١٤)



(شكل ١٤)

(عن : ناجي زين الدين : مرجع سابق)

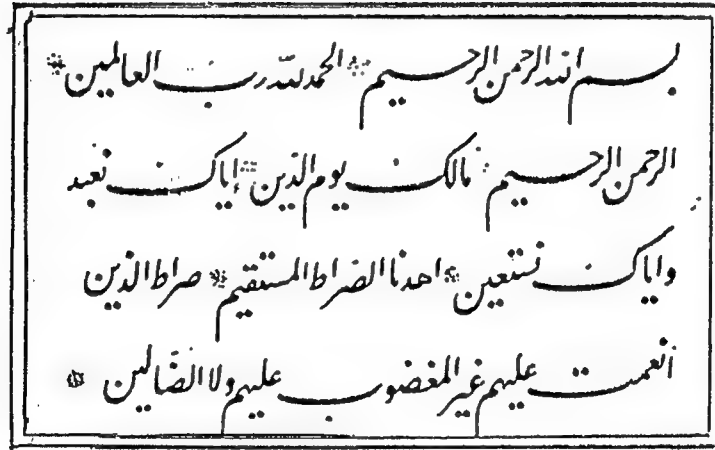
وتتابعت أجيال المجتهدين في الخط بعد (ابن مقلة) حتى خرجت من أيديهم محاولات ناجحة لإبراز الخط البديع في صورة متقنة إلى أن تغير اسمه من البديع إلى (النسخ) وهو يختلف كثيرا عن ملامح الكتابة اللينة التي كانت سابقة في زمانها على الخط الكوفي والتي استخدمت في عصر النبي عليه السلام والخلفاء الراشدين، فلم يكن للكتابة اللينة من الرشاقة والإتقان والجمال الفني والتناسب بين اتساعات الأحرف مثل ما كان للخط البديع الذي توصل إليه ابن مقلة، فإذا زعمنا بأن خط النسخ الجيد الدقيق المتقن (وهو من الخطوط اللينة) قد تكونت ملامحه على عدة مراحل تاريخية من الجهود الفنية فإن ذلك الزعم مأخوذ فعلا من الواقع الصحيح ولا يتعارض مع ماقرره بعض الباحثين من أن الكوفي أيضا قد مرّت عليه عدة مراحل من الجهود الفنية التي نسجت له ثوبا من الجماليات الخاصة لم تكن معروفة من قبل في أمه الأولى- وهي الكتابة اللينة المستخدمة قبله- كما لا يتعارض مع ماقرره بعض الباحثين من أن صفة اللينة ملحوظة في كل من الكتابة اللينة (الأم) وأحد أبنائها من أنواع الكوفي القديم- وهو الكوفي المصحفي- وأحفادها التي أخرجتها سنة التطور بعد ذلك، ومن بينها: النسخ والثلث اللذان أخرجهما (ابن مقلة) في مقاييس ونسب هندسية متقنة لم تكن معروفة قبل عهده، فصفة اللينة هي الخيط القديم الممتد عبر القرون من الكتابة اللينة (الأم) إلى أحفادها التي اكتسبت مع اللينة- خصائص غير موجودة في الأم.

وتطور خط الثلث بعد (ابن مقلة) على أيدي الفنانين الذين أتوا من بعده، ومن أشهرهم تلاميذه الذين اتبعوا طريقته فحسنوها ومنهم الخطاط الشهير (علي بن هلال بن البواب) ثم (ياقوت المستعصمي) وهو أول من اهتمدى إلى إحداث قطع مائل في الأقلام، وكانت الأقلام قبله تقطع أفقياً، وهو الذي وضع كلاً من خط الثلث وخط النسخ في الصورة الجميلة التي تفوقت في جمالها على درجة الجمال في خط ابن البواب وخط ابن مقلة وكانت كتابة (المستعصمي) هي الأساس الذي انتفع به الفنانون الأتراك وبلغوا بفضل كتابة (المستعصمي) ذروة الجمال في هذين الخطين.

وبعصر (المستعصمي) ينتهي عصر المدرسة العراقية في الخط العربي، ويمكننا أن نسمي هذه المرحلة - وهي من أواخر القرن الثالث الهجري إلى أواخر القرن السابع الهجري - مرحلة النضج العلمي لفنون الخط العربي ومركزها العراق، ويعود الفضل فيها إلى الخطاطين الثلاثة العظماء (ابن مقلة - ابن البواب - وياقوت المستعصمي). فهؤلاء هم أصحاب الفضل في وضع المقاييس وضبط أشكال وصور الحرف، وكانت جهودهم هي الأساس القوي لدخول الخط العربي في المرحلة التالية من بعدهم وهي مرحلة الصقل والجمال والابتكار، على أيدي الخطاطين الأتراك، والخطاطين المعاصرين لهم بمصر والشام وفارس وزمن هذه المرحلة يبدأ من أواخر القرن التاسع الهجري حتى منتصف الرابع عشر الهجري. وقد اشتهر من الأتراك الشيخ حمد الله المشهور بالأتاسي^(١) وهو أول إمام تركي تأثر بكتابة ياقوت المستعصمي وأضاف إليه رونقاً جديداً في جمال الأحرف وصفاتها في خطي الثلث والنسخ وكان هذا هو الجهد الفني التركي الأول الذي بني عليه الأئمة درجات أعلى منه في الجودة والجمال .. واشتهر أيضاً الإمام الثاني (الحافظ عثمان)، وظهر من بعدهم مجموعة كبيرة من كبار الخطاطين الأتراك وصلوا إلى مرحلة كبيرة من الإبداع والإتقان في خطوط الثلث والنسخ ..

(١) راجع ملحق أعلام الخط العربي .

وبعد أن فتح العرب بلاد الفرس وحلت الكتابة العربية محل الكتابة «الفهلوية» في أوائل القرن الثالث الهجري (١) كتب الفرس الحروف العربية بخط دارج صغير خالٍ من الإعجام يسمى «الشكسته» وفي أواخر القرن السابع الهجري (٢) ظهر خط فارسي آخر اسمه «التعليق» وقد أخذ الخطاطون الفرس بعض ملامح خط النسخ العربي المتقن وأضافوها إلى ملامح خط التعليق فظهر بذلك خط فارسي جديد اسمه «نستعليق» يجمع بين النسخ والتعليق. واشتهر بأجاده منهم خطاط عظيم سمى (عماد الحسنى). أنظر أشكال الخطوط الفارسية (شكل ١٥).



(عن : عبدالعزيز الدالي : مرجع سابق)

(شكل ١٥ أ)

(١) شعبان خليفة : مرجع سابق ، ص ٢١٥.

(٢) إبراهيم جمعة : مرجع سابق ، ص ٧٨.



(شكل ١٥ ب)
(عن : عبدالعزيز الدالي : مرجع سابق)



(عن : عبدالعزيز الدالي : مرجع سابق)
(شكل ١٥ ج)

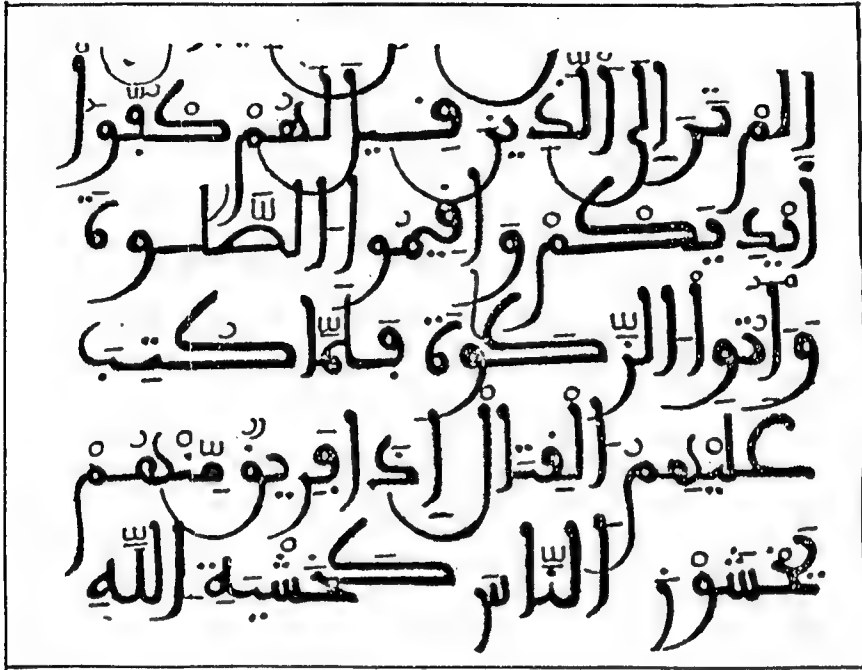
وتبادل الخطاطون الأتراك والفرس الخطوط فيما بينهم فأخذ الأتراك (في أوائل الدولة العثمانية) (١) خط النستعليق، واهتموا بإتقانه ويقال أن أول من أدخل خط التعليق إلى تركيا هو (قاسم التبريزي) (٢) وأخذ الفرس الخط الديواني من الأتراك إلا أنه لم يلق منهم ذلك الإهتمام الذي وجدده (النستعليق) لدى الأتراك، ذلك أن الفرس أكثر تعصبا لخطوطهم الخاصة بإعتبارها مظهرا من مظاهر القومية (٣).

(١) شعبان خليفة ، مرجع سابق ، ص ٢١٦ .

(٢) المرجع السابق ، نفس الصفحة .

(٣) إبراهيم جمعة : المرجع السابق ، ص ٨١ .

ومن المفيد أن نذكر أنه عند انتشار الإسلام في القرون الثلاثة الأولى للهجرة وصل الخط الكوفي إلى بلاد المغرب ودخلت عليه تحويرات وتعديلات حتى اكتسب طابع الخط العربي المغربي القديم، وانتشر الخط المغربي في شمال إفريقيا والسودان وإفريقيا الوسطى والقيروان والأندلس والسنغال وفاس (أنظر أشكال الخطوط المغربية) (شكل ١٦).



خط أندلسي

(شكل ١٦ أ)

(عن : عبدالعزيز الدالي : مرجع سابق)

لما ذكر أنه يتلوه في المناسبات والاحتفالات على الصبيان. ٥٥
 ومنه من يرد في أفراد، فشره في مجلة التي تدرج (المجلد الخامس عشر)
 في الخاتمة التي هي من النسبة إلى آثار من الصديق الأستاذ واليه استأجبا.
 وأما صاحب المقال فهو المندوب المعارف والمناهضة هي لم يرد في
 بل من التي قد يعظم الضرر المصنف التي تسمى بها الصفحات ٥٥
 ٥٥٤٥. ومن الملة المذمومة العفوية والفتنة التي روت وأما من الضرر
 المصنف التي ليس بها أمان التمام وانتم أمية هم اه روت فبالفعل على
 الصفحات ٥٥٤٥ و٥٥٤٦. ولكل على الفاعل صفت وأما إذا ومن كلامه في حاشية
 في حاشية رقم ١٦ من المراجعة من التصريح في الأثرين
 وأما العنصر البعيد الذي ذكره عليا هو ما يضافه أفلاطون في حاشية من
 من حيث التوضيح وذلك ما روي في السور وهو من بلان التي اسمها
 التسمية في الحاشية التي هي من مساهمة ما ذكر في الموضع المستعمل في الأثر

(شكل ١٦ ب) خط فاسي { عن : عبد العزيز الدالي : مرجع سابق)

وبعد فممن جو بختك أم عيسى
 سلاله تاج واخرام عماله التي تسمى الذرة
 كان ابن عيسى بفتح ج يده يستحق
 مبرور من النضارني بفتح ج يده التي
 يد مبرور كاستعار كيانا هو بخت
 رضى بك جدار ضاقت لها القلوب
 من ابن عيسى بفتح ج أخذ أصلها في بيت

(عن : عبد العزيز الدالي : مرجع سابق) خط قيراني

(شكل ١٦ ج)

كلية الخوف شدة الرجة به
 من الفعالة وخط حاد أو كالمفع
 وكالمزج وكالفراقة
 بالنسبة من غير الناس لم يقع

الخط السرداني

(شكل ١٦ د)

(عن عبد العزيز الدالي : مرجع سابق)

إلا أن هذه الخطوط المغربية اندثرت بالتدريج ولم تعد تستعمل في العصر الحاضر ومن المفيد أيضا ونحن بصدد ذكر الخطوط والأقلام المندثرة والتي لم تعد تستعمل الآن أن نذكر حروف التاج التي اخترعها (محمد محفوظ) عام ١٣٤٩هـ (١) ولأن فكرتها كانت للملك أحمد فؤاد الأول (ملك مصر) لذلك أطلق عليه اسم (خط التاج) وما هو إلا أحرف من خط الرقعة أو النسخ كانت تحلّى بـ (لام ألف) مقلوبة فوق الحرف الأول في بداية كل فقرة أو الحرف الأول من أسماء البلاد أو الأشخاص « الأعلام ». (شكل ١٧).

ا ب ت ج د هـ س س س هـ ص ط ع									
حروف التاج الرقعة									
↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑
ا	ب	ت	ج	د	هـ	س	س	هـ	ص

أَهْلٌ	دَلَوْ	ذَهَبٌ	رُحٌ	زَجَرٌ	وَزَرٌ
حروف التاج النسخ					
أَهْلٌ	دَلَوْ	ذَهَبٌ	رُحٌ	زَجَرٌ	وَزَرٌ

(شكل ١٧)

(عن زكي صالح : مرجع سابق)

(١) عبدالعزيز الدالي ، مرجع سابق ، ص ١٠٢

وقد عملت وزارة المعارف المصرية سنة ١٩٢٧م على تعميم هذا الخط ... واستمرت تلك الطريقة في الكتابة ربع قرن وبانهيار الملكية في مصر انهار معها خط التاج ولم يبق منه إلا نماذج تذكر في أنواع الخط العربي (١).

ومن الخطوط التركية التي لم تعد تستعمل (خط السياقت) وقد ظهر في القرن السابع وكان يستعمل في دواوين المال والإنشاء بقصد السرعة في الكتابة.

والأرجح انه لم يقصد به كتابة فنية بقدر ما كانت أوجه استعماله في دواوين المال والإنشاء بقصد السرعة في الكتابة، وقد ذكر شعبان خليفة أن خط (القرمه) اشتق من خط (السياقت) وظهر معه خط آخر اسمه (التنزيل) (٢)، ولم يجد الباحث لهذين الخطين الأخيرين أي نماذج.

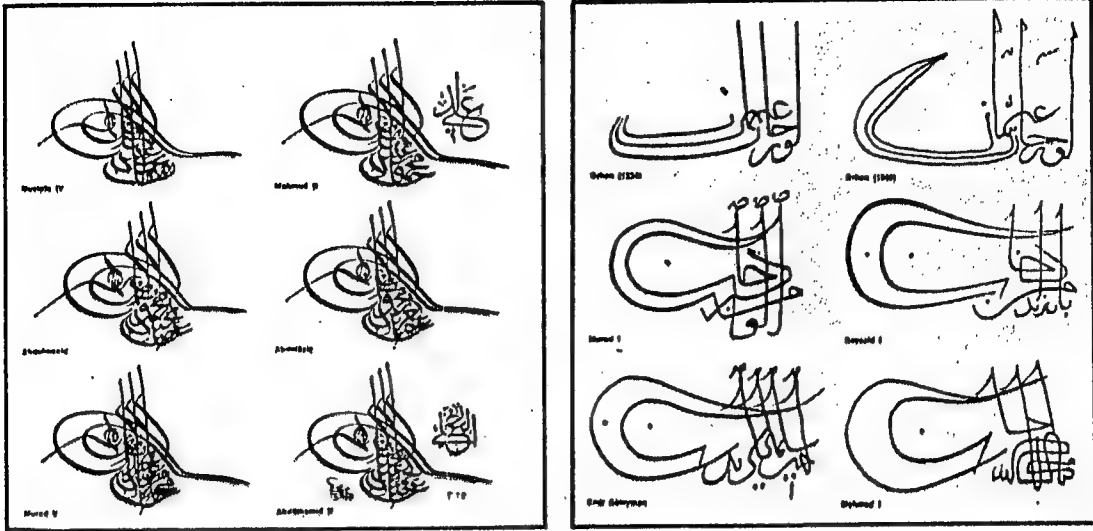
ومن الخطوط التركية التي قل استعمالها (خط الطغراء) وكانت تستعمل كتوقيع أو امضاء سلطاني. وقد أورد حسن معايرجي (٣) أشكالاً لتطور كتابة الطغراء حتى وصلت في نهاية الدولة العثمانية إلى غاية الروعة والجمال وكذلك أورد شكلاً بين فيه أسماء أجزاء الطغراء (شكل ١٨) وظل استخدام خط الطغراء في تركيا إلى أن تم استبدال الحروف العربية باللاتينية (٤).

(١) شعبان خليفة : المرجع السابق ، ص ٢٢٠.

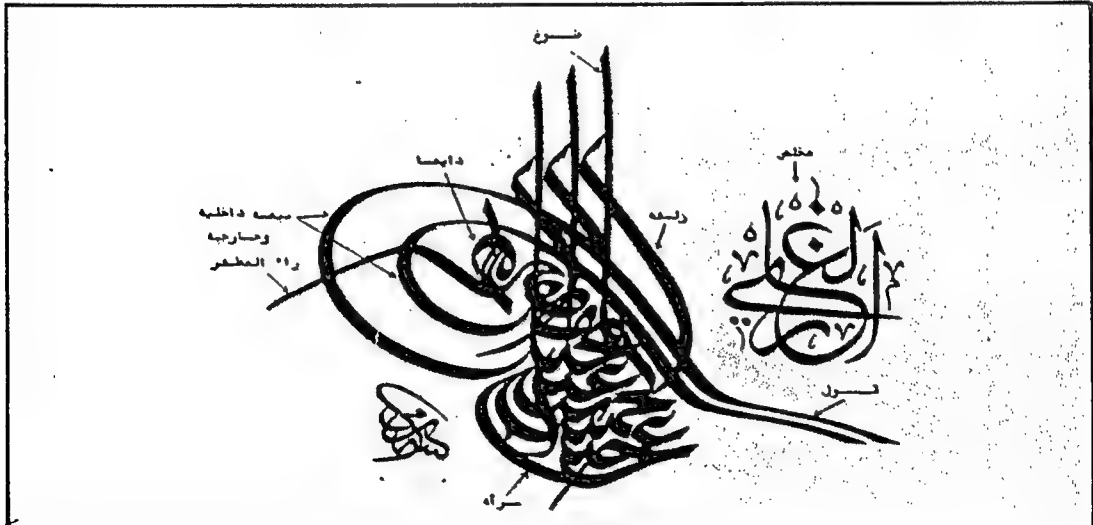
(٢) شعبان خليفة ، مرجع سابق ، ص ٢١٩.

(٣) حسن معايرجي : الطغراء قمة الجمال في الخط العربي . مجلة الدوحة ، عدد ١٢٣ ، ١٤٠٦ هـ ، ١١٩.

(٤) رحلة الخط العربي : مجلة الفيصل ، عدد ٦٦ .



(شكل رقم ١٨ أ)



(شكل رقم ١٨ ب)

(عن : مجلة الدوحة ، عدد ١٢٣)

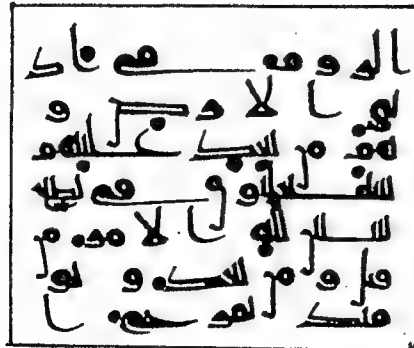
أما الخطوط العربية المعروفة في عصرنا الحاضر فهي سبعة ويمكن تقسيمها إلى ثلاثة أنواع بحسب أصلها:

- النوع الأول :

الخطوط التي لها أصل عربي، لأنها خرجت في أول أمرها من أيد عربية وهي:

(١) الخط الكوفي:

وهو أول الخطوط العربية في الظهور تاريخيا. حيث ظهر في القرن الأول بالكوفة وكتبت به المصاحف، كما اتضح من قبل ثم خضع الخط الكوفي للتحسينات الفنية التي أخذت تتطور به في سبيل الرشاقة الزخرفية، وقد ساعدت طبيعة الخط العربي على اتخاذ حروفه عنصرا من عناصر الزخرفة، ففي نهاية القرن التاسع الميلادي (١) أضيفت إلى قوائمه وبعض أجزاء حروفه زخارف نباتية ووريدات، ووُصِّلَت بعض الحروف ببعضها بخطوط مجدولة أو منثنية، وأحيانا تكتب الحروف على أرضية من عروق النبات والزهور وهذه العناصر النباتية أعطت للخط الكوفي الحديث لمحة جمالية وجعلته يظهر بمظهر يتميز به عن الكوفي القديم ... ونتيجة لدخول العناصر الزخرفية إلى الخط الكوفي كان من الطبيعي أن تتنوع أشكال الخط الكوفي بالإضافة إلى الخط الكوفي القديم (البسيط) الذي شاع استعماله في القرون الهجرية الأولى والذي كتبت به المصاحف وكان خاليا من الإعجام وعلامات التشكيل ولا توجد فيه زخارف والمسافات بين الحروف متفاوتة (شكل ١٩)



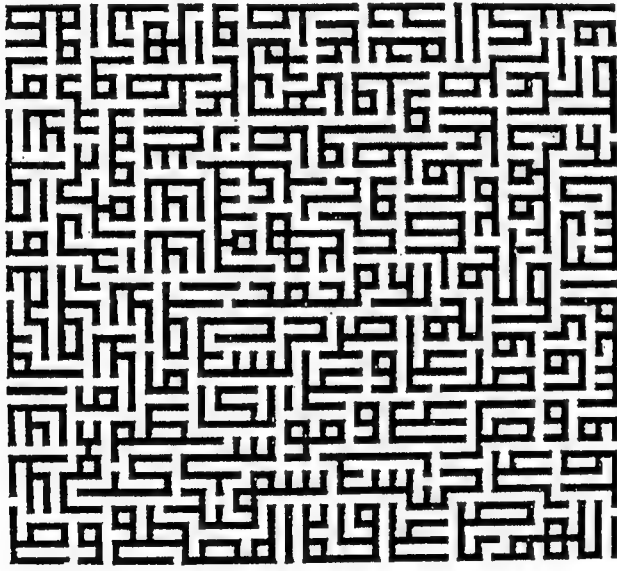
كر
(شكل ١٩)

(عن: عبدالعزيز الدالي، مرجع سابق)

وأشكال الكوفي الحديث هي:

أ - الكوفي المربع أو المَزْوِي' : (شكل ٢١)

وهو خط هندسي الشكل أجزاء حروفه الأفقية والرأسية تامة الاستقامة والزوايا بينها قائمة وسماكة الحروف هي نفس المسافة المتروكة بين الكلمات .. ويمكن كتابته على سطر أفقي حيث يمكن الاستفادة من نهايات الحروف الرأسية في عمل عقود معمارية (أو يمكن تضفيرها)، كما يمكن كتابة الكوفي المربع داخل أي إطارات هندسية حيث تتطابق الكلمات مع أضلاع الشكل الذي تكتب بداخله فتتحرك الكلمات تتابعيا في داخل الشكل ويصير كل ماكتب على السطر ضلعا من أضلاع الشكل.



(شكل ٢١)

(عن : مجاهد طاهر كردي : مرجع سابق)

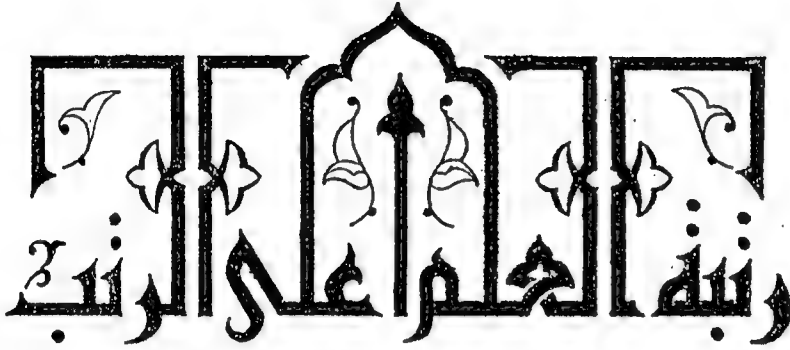
ب - الكوفي المورق : (شكل ٢٢)

وهذا النوع من الخط الكوفي تخرج من نهايات حروفه الأفقية والرأسية

(سيقان رفيعة تحمل وريقات نباتية متنوعة الأشكال) (١)

(١) حاتم خليل : المرجع السابق، ص ٦٢.

وقد ذكر إبراهيم جمعة أن ظاهرة التوريق ظهرت في مصر بين نهاية القرن الثاني الهجري ومنتصف الثالث الهجري، وذكر أن التوريق في العصر الفاطمي في مصر قد وصل إلى مرحلة جيدة من النمو والتطور والارتقاء (١).



(عن : حسن حبشي : مرجع سابق)

(شكل ٢١)

ج - الكوفي المزهر (شكل ٢٢)

« ويتألف من عناصر الخط الكوفي المورق ومن أشكال حروفه تقريبا مضافا إليها زهرات وأغصان مكثفة تنمو من نهايات الحروف وكذلك من الحروف الوسطى مكونة وحدة متممة ومرتبطة مع تلك الحروف وهذا مايميز الخط الكوفي المزهر عن غيره عن باقي أنواع الخطوط الكوفي » (٢)

(١) إبراهيم جمعة : قصة الكتابة العربية.

(٢) حاتم خليل: المرجع السابق، ص ٥٨.

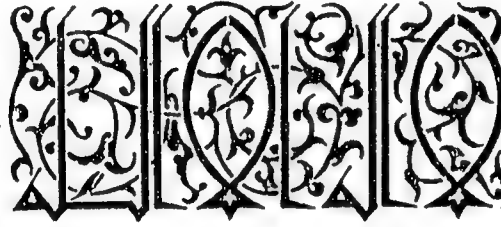


(شكل ٢٢)

(عن: حسن حبشي: مرجع سابق)

د - الكوفي المخمل أو (ذو الأرضية النباتية) (شكل ٢٣)

وفي هذا النوع تكتب الكتابة الكوفية على أرضية نباتية لولبية لاتتصل بالحروف وبحيث تشغل الزخارف النباتية بقية مساحات اللوحة.

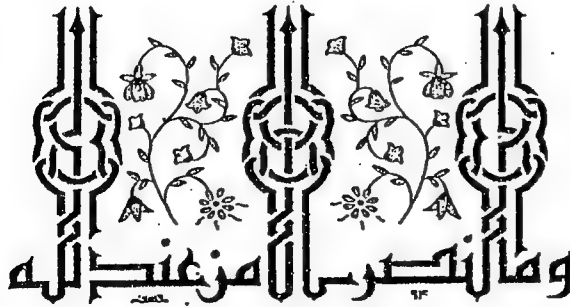


(شكل ٢٣)

(عن : حسن حبشي : مرجع سابق)

هـ - الكوفي المضفر: (شكل ٢٤)

تأخذ سيقان حروفه شكل الضفيرة ويمكن أن تضفر حروف الكلمة الواحدة ويمكن أن يكتب على أرضية نباتية، أو يمكن أن تجتمع الأنواع السابقة جميعها في لوحة واحدة.



(شكل ٢٤)

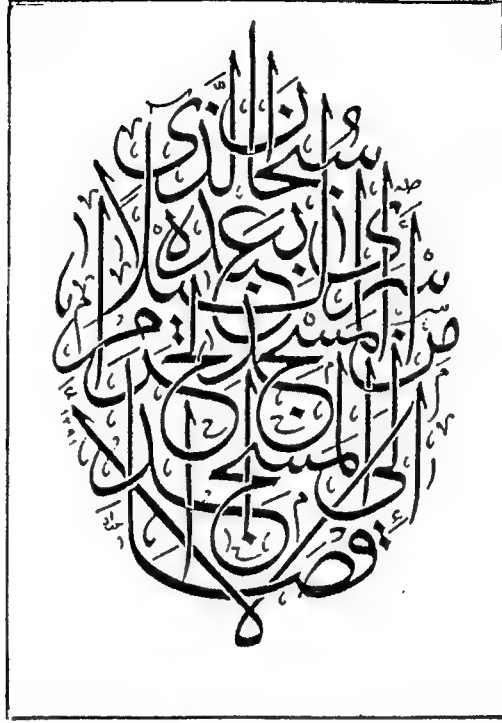
(عن : حسن حبشي : مرجع سابق)

(٢) خط الثلث :

وهو من أروع ألوان الخط العربي، لا يستطيع أداءه باتقان إلا الأفاضل الموهوبون الصابرون على ما يحتاج إليه هذا الخط من مشقة في دراسته وتذوقه وإخراج لوحاته... وبهذا الخط الجميل كتبت وماتزال تكتب به الآيات القرآنية على أستار الكعبة المشرفة الداخلية والخارجية .. وبه كتبت الآيات القرآنية على جدران المسجد النبوي (كتبها الخطاط التركي- عبدالله الزهدي، توفي سنة ١٢٩٦هـ) (١)، وبه أيضا صبت الأحرف النحاسية لآيات القرآن الكريم على جدار الحاجز النحاسي المحيط بقبر الرسول صلى الله عليه وسلم، وازدانت به معظم المساجد الكبرى في العالم.

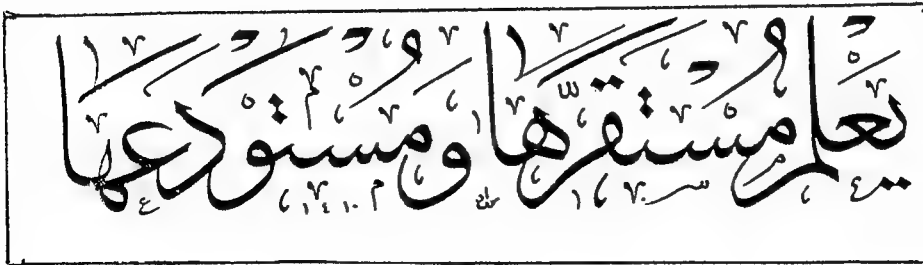
وقد سبق أن ذكر الباحث أن خط الثلث من الخطوط اللينة أي التي لا تخلو أجزاء الحروف فيها من التقوسات والاستدارات الواضحة أو الخفية، وهو الخط التواء للخط النسخ الذي ولدهما (ابن مقلة) من خطي (الطومار والجليل). فلامح خط الثلث والنسخ فيها بعض التشابه، ولكن النسب متفاوتة بين الخطين بالإضافة إلى أن خط الثلث قابل للتشكيل والتركيب على شكل مستطيلات ومربعات ودوائر وأنصاف دوائر وأشكال بيضاوية وتوجد بعض هذه التشكيلات على أستار الكعبة، ويسمى هذا النوع «الثلث المركب» - (شكل ٢٥).

(١) محمد طاهر الكردي: تاريخ الخط العربي وآدابه، ص ٢٤١.



(شكل ٢٥) (عن : محمد الحداد : نقاط فوق الحروف ، القاهرة ، مكتبة مصر ، ١٩٨٩ م)

أما خط النسخ فيكتب (مبسوطا) دون تعقيد وفق نظام الكرسي على شكل أسطر متوازية، ويخضع خط الثلث كذلك لهذا النظام نفسه (نظام الأسطر المتوازية) ويسمى حينئذ (الثلث البسيط) - (شكل ٢٦).



(شكل ٢٦)

(عن : محمد الحداد : مرجع سابق)

وخط النسخ يقبل الضبط اللغوي بطوعية وتنظيم جمالي كما يقبله أيضا الثلث البسيط بنفس الدرجة ولكن الثلث المركب فإنه بقدر مايزداد جماله الفني تنقص قابليته للضبط وقد تصعب قراءته.

(٢) خط النسخ :

اتضح مما سبق أن خط النسخ المتقن ظهر على يد الوزير «ابن مقلة» في القرن الثالث الهجري وسماه البديع واستخدم تلاميذ ابن مقلة والخطاطون من بعدهم الخط البديع وزادوه إتقاناً وتركوا استخدام الخط الكوفي في كتابة المصاحف وأحلوا محله الخط البديع وكثر إنتاجهم لنسخ القرآن الكريم فعدلوا اسمه من البديع إلى النسخ، أي الذي ينسخ به المصاحف.

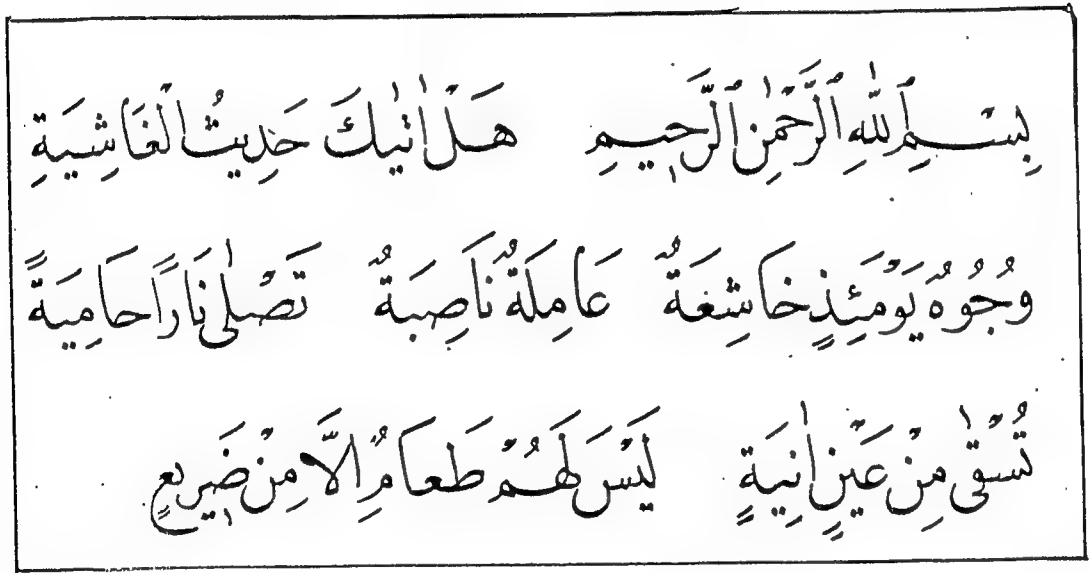
ثم انتقلت الخطوط العربية إلى الخطاطين في تركيا العثمانية في منتصف القرن التاسع الهجري (١) ومن بينها خط النسخ المتقن، فأتقنوه وزادوه جمالا وإتقاناً وظهر منهم خطاط كبير مازال اسمه خالداً حتى الآن في تاريخ كتابة القرآن الكريم وهو «الحافظ عثمان».

وكان خط النسخ الدارج (٢) يستخدم في كتابة المؤلفات العلمية. ولما ظهرت المطابع استخدمت حروف النسخ الآلي فطبعت به جميع المطبوعات من الكتب الثقافية والمدرسية والجرائد والمجلات وغيرها لأنه أسهل في القراءة من غيره.

(١) زكي صالح : المرجع السابق ، ص ١٢٩ .

(٢) كان معروفا باسم (خط الرقاع) في العراق حتى نهاية العصر العباسي.

وللمميزات الخاصة بخط النسخ التي سبق الإشارة إليها في العنوان السابق عند
مقارنته بخط الثلث كان هو الأليق بكتابة القرآن الكريم في المصحف الكامل، وهو الأصلح
لكتابة الآيات الشعرية لاحتياجها إلى الإخراج الفني الجميل من جهة وإلى التحقيق اللغوي
وسهولة القراءة من جهة أخرى (شكل ٢٧).



النوع الثاني :

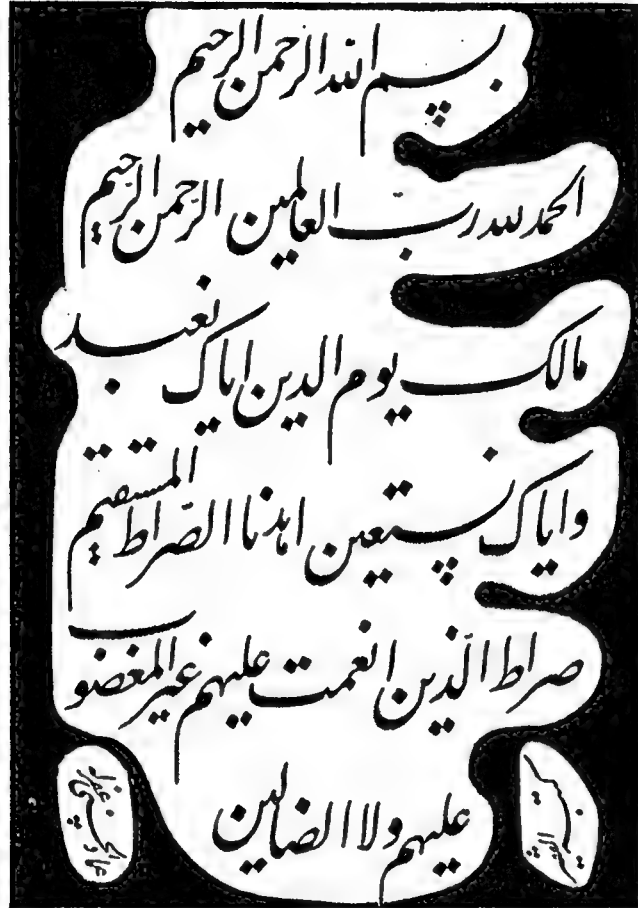
خط خرج من أيدي الفرس فنسب إليهم ويسمى في العصر الحاضر باسم «الخط الفارسي».

فما سبق اتضح أن أقدم الخطوط العربية اللينة ظهوراً بعد الخط «الكوفي المصحفي» هو الخط البديع الذي عرف فيما بعد باسم «النسخ» الذي أخرجه ابن مقلة مع خط الثلث من الخطوط اللينة السابقة على عهده.

وقد وصلت ملامح الخط البديع بما فيها من النسب الدقيقة واللامح الجمالية الخاصة بهذا الخط إلى ذوي المواهب الفنية من الفرس بعد الفتح الإسلامي (١) فكانت هذه الملامح مصدراً فنياً موحياً للخطاطين الفرس بإبداع صورة لينة جديدة للحروف العربية تختلف اختلافاً كبيراً عن ملامح الخط البديع التي كانت مصدراً موحياً بهذا الابتكار، الذي سماه علماء الخط العربي فيما بعد باسم «نستعليق» وهو مانسميه في عصرنا الحاضر بالخط «الفارسي». وعلى هذا فيمكن أن نقول إن الخط «الفارسي» مولود مبتكر نشأ من لقاح فني بين عنصرين فنيين وكان العنصر الأسبق منهما تاريخياً هو الملامح الجمالية الخاصة بالخط «البديع» والعنصر الثاني هو الابتكارات الفنية التي خرجت من مواهب الخطاطين «الفرس».

ولم يستحسن الخطاطون الفرس كتابة المصحف كاملاً بالخط الفارسي تقديراً منهم لما جرت به العادة الإسلامية الشائعة وهي تخصيص خط النسخ «المتقن» للمصحف كاملاً، ولكن الخطاطين الفرس المسلمين حبا منهم للقرآن الكريم قد أخرجوا بضع آيات مختارة منه بخطهم ، ومن نماذج هذه الكتابة سورة الفاتحة التي كتبها الخطاط (عماد الحسيني) (شكل ٢٨).

(١) زكي صالح : المرجع السابق ، ص ١٢٨ .



(شكل ٢٨)

(من مقتنيات الأستاذ محمد أبو الخير)

النوع الثالث:

خطوط عربية أصلها تركي وهي:

١ - خط الرقعة :

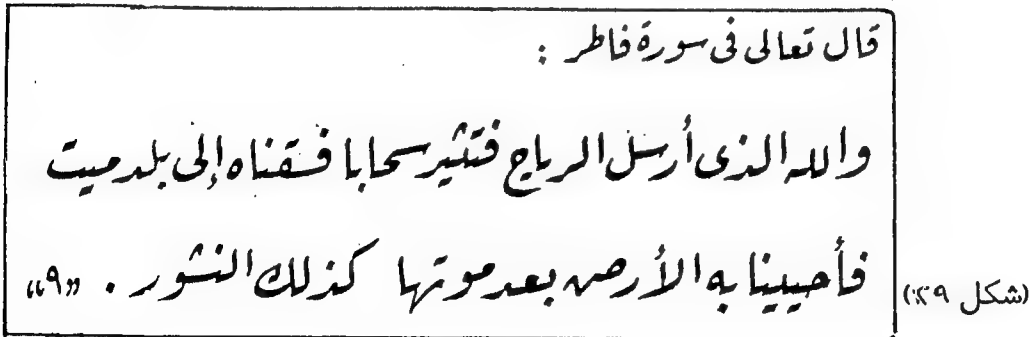
وهو من الخطوط التي ابتكرها الأتراك في الدولة التركية العثمانية وجعلوه خطا مختصرا قليل الأجزاء والتفصيل ليكون سهلا سريعا يتمكن به الكاتب من تسجيل المعلومات المطولة على (رقعات) متعددة من الورق وأول من وضع له قواعد بميزان النقط هو (أبو بكر ممتاز بن مصطفى أفندي) سنة ١٢٧٠هـ (١). وصار لهذا الخط نوعان :

١ - خط الرقعة الدارج :

ويستخدم في تسجيل المعلومات المطولة مثل المحاضرات والرسائل والمقالات وغيرها وتستخدم فيه الأقلام ذات السن الصغير المدبب للتمكن من الكتابة الكثيرة السريعة.

ب - خط الرقعة (الفني):

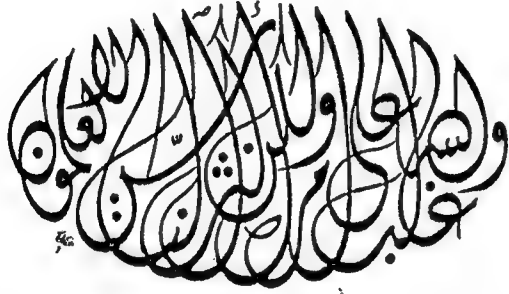
وتستخدم فيه الأقلام العريضة بالمقاييس الفنية التي وضعها (ممتاز بك التركي) والغرض منه إنتاج اللوحات الفنية ذات القيمة الجمالية. (شكل ٢٩)



٢ - الخط الديواني والجلي الديواني:

وهما أيضا من الخطوط التي ابتكرها الأتراك، وسمي هذا الخط بهذا الاسم (الديواني) نسبة إلى الدواوين الرسمية للدولة وكتبت به المراسيم والفرمانات التركية الرسمية وأول من وضع قواعده الخطاط (إبراهيم منيف) (١)، وعرف هذا القلم بصفة رسمية بعد فتح القسطنطينية سنة ٨٥٧هـ (٢).

ومن الخط الديواني اشتق الأتراك الخط (الجلي الديواني) وهو كثير الشبه بالديواني، ولكن تكثر بين حروفه حليات صغيرة متقاربة، وترسم بعض حروفه بصور لا يظهر مثلها في الخط الديواني كما يتضح في (شكل ٢١).



(شكل ٢٠ أ)
الخط الديواني

(عن ناجي زين الدين المصرفي : مرجع سابق)



(شكل ٢٠ ب) (عن أحمد رضا : رسالة الخط العربي الجلي الديواني)

(١) المرجع السابق ، ص ١٢١ .

(٢) المرجع السابق ، نفس الصفحة .

الفصل الثالث

القيم الفنية والجمالية في الخط العربي

« القيمة في الفن »

إن القيمة في الفن هي المعنى المجرد المأخوذ من الصفات حينما كانت متعلقة بالموصوفين أو بالموصوفات، فاستطاع العقل أن يجردها بعيدة عن موصوفاتها وأدخلها في المباحث الفنية والمباحث الخلقية، فقيمة الصدق جردها العقل من الانسان (الصادق)، وقيمة الحلم جردها العقل من الانسان (الحليم) وهذا في مجال الأخلاق؛ أما في مجال الفن فقد استطاعت عقول الفنانين أن تجرد من المرنيات الجميلة قيمة فنية وهي الجمال، وجردوا من التكوينات الجمالية الفنية المتعاكسة (المتناظرة) قيمة فنية سميت (التناظر)، وجردوا من تجاور جزئيتين متوافقتين في العمل الفني قيمة فنية سميت (التوافق)، وجردوا من تناسب جزئية في حجمها مع حجم جزئية أخرى متصلة بها ومتناسبة معها جردوا من ذلك قيمة فنية سميت (التناسب) .. فصارت هذه القيم بعد تجريدها تحمل معاني كامنة داخل عقل الفنان ومشاعره وينساب أثرها من داخل نفسه إلى حواسه التي يستخدمها في (تشكيل) العمل الفني وإخراجها للمشاهدين أو السامعين وكل من هاتين الطائفتين يمكن تسميتها باسم موحد هو (المتلقين أو المتذوقين) وقد يكون المتلق متذوقاً وقد لا يكون، والمتذوق قد يكون قادراً على تحديد منابع الجمال في العمل الذي تلقاه، والقدرة على التذوق في المتلق لها درجات متفاوتة ... والأثار الفنية التي خرجت من ثقافة الفنان ومشاعره ووضعت أمام المتلق من الممكن أن نسميها (قيمة جمالية) وعلاقتها بالقيم الفنية أنها وليدة لها وهذه القيم الجمالية تخاطب إدراك المتلق وحواسه بعد أن تولدت من القيم الفنية التي كانت مختلفة في ثقافة الفنان ومشاعره ...

حيث قد ينتج الغموض في العمل التعبيري سواء كان شعراً أو غيره في مجالات التعبير فإن هذا يعد إغراقاً في الرمزية والتشبيه مما يصعب معه إدراك المعاني. وهذا

ما يحدث عند محاولة قراءة لوحة تشكيلية مجردة فهناك الكثير مما تحتويه من عناصر فنية يصعب أحياناً إدراكها من قبل المشاهد ولكنها مدركة ومفهومة للفنان (صانعاها) وهنا يمكن للمشاهد أن يتمثل حينئذ بمثل تلك العبارة التي قيلت في مجال الشعر (المعنى في بطن الفنان) ولكن ذلك لا يحدث في مجال الخط العربي، لأن المتلقي في مجال الخط العربي يسهل عليه التأثر بما فيه من الجماليات مع تفاوت بين المتلقين بحسب تفاوت ثقافتهم الفنية فالمتلقي العادي يكتفي بأن يقول أن هذه القطعة جميلة ولكن تلك القطعة أقل جمالاً ويتوقف بعد ذلك فلا يستطيع أن يعلل في حين أن المتلقي المتذوق يستطيع أن يعلل في ضوء ما يعرفه من ثقافته الفنية بمجال الخط وهذه الثقافة الفنية ماهي إلا إدراك للقيم الفنية السابق ذكرها كامنة في عقل المتلقي ومشاعره مثلما كانت كامنة في عقل الفنان كاتب الخط وخبرته .. فالقيم الفنية هي معنويات مجردة كامنة في ثقافة الفنان المنتج. أما القيم الجمالية فهي وليدة القيم الفنية التي عبرت من داخل الفنان إلى العالم الخارجي عن طريق العمل الفني ومن هنا جاز القول أن العمل فني (تعبير)، أي عملية نقل من عامل النفسي والشعور الخاص بالفنان إلى عالم الشعور الخاص بالمتلق والعمل الفني هو وسيلة النقل التي سميت باسم التعبير.

إن القيمة الفنية والقيمة الجمالية عنصران متلاحمان تلاهما عضويًا في كل عمل فني بحيث إذا حاولنا فصل أحدهما عن الأخرى فإننا نعرض العمل الفني للتفكك وقاتل تأثيره الفني كما تنفصل الروح عن الجسد فينشأ من هذا الانفصال موت الكائن الحي.

ولكن مع ذلك إضطر الباحث من الناحية الفلسفية البحتة أن يحدد تصوراً عقلياً لما يسمى بالقيمة الفنية وحدها وأن يحدد أيضاً تصوراً فلسفياً عقلياً بحثاً بما يسمى بالقيمة الجمالية وحدها وفي النهاية ينبغي التسليم بأنه لا يخرج الفن المؤثر في النفس البشرية إلا من تلاحم هذين العنصرين القيمة الفنية والقيمة الجمالية، فتنبع هذه القيم من ادراك الفنان للأسس الفنية العامة التي يقوم عليها العمل الفني وبعد أن يدركها عقلياً

يلتزم بها في بناء عمله الفني فعملية الادراك العقلية الموفقة هي الأساس الأول وهي التي يمكن أن تسمى منبعاً للقيمة الفنية وحُسن تطبيقها عملياً في العمل الفني هو مولود نشأ من ذلك الادراك فإذا كان الادراك عميقاً وصحيحاً خرج المولود على هيئة جميلة أي نموذجاً للقيمة الجمالية... وبهذا يشعر القارئ أن الباحث لم يستطع الحديث عن القيمة الفنية إلا وهي متصلة بالقيمة الجمالية. فمن الأسس الفنية العامة في الخط العربي مايلي:-

١ - التماثل:

وهو تكرار صورة معينة بنفس حجمها وأبعادها مرة أو أكثر فينشأ من ذلك التكرار جاذبية ترتاح إليها العين والمشاعر ويحدث ذلك كثيراً في الزخرفة وفي كثير من حروف الخط الكوفي مثلاً. ومن هنا نستطيع أن نقول أن التكرار قيمة فنية ويبقى هذا القول مجرد أساس فلسفي نظري فإذا أخرجناه في عمل فني نتجت عن اخراجه قيمة جمالية مثال :-



(عن : محمد الحداد : مرجع سابق)

٢ - التناظر :

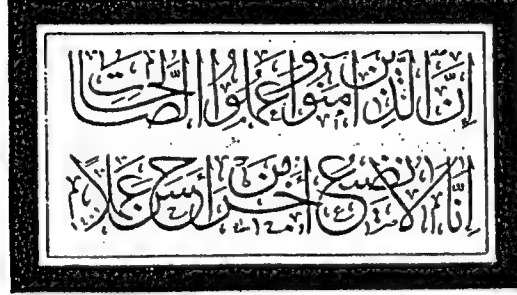
وهو تصور من نوع آخر للتماثل وهو لفظ اصطلاحي اختاره الفنانون في الزخرفة وفي الخط العربي بحروف مغايرة لحروف كلمة التماثل وهذه المغايرة الحرفية متعمدة ليستعين بها الفنانون على وضع فارق دقيق بين مدلول التماثل والتناظر مع أنهما متقاربان كثيراً في المدلول فكل منهما تكرر ولكن التكرار في التماثل يحدث كما هو بدون تغيير أو بتغيير طفيف جداً. ولكن التكرار في التناظر يراعى فيه عمداً أن يكون تكراراً معكوساً فيبلغ من هذا الانعكاس قيمة جمالية أخرى تختلف عن القيمة الجمالية التي تنبع من التماثل كما في المثال التالي:



(عن كامل البابا : روح الخط العربي)

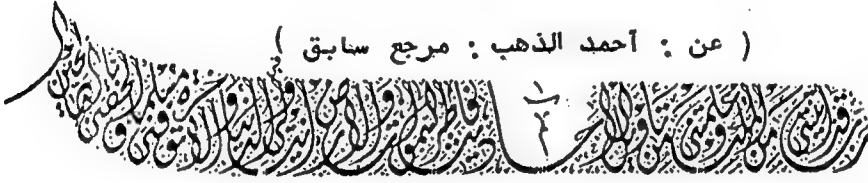
٢ - التوازن :

في الشكل التالي عند تأمل درجة كثافة الحروف وتجمعها من بداية هذا الشكل إلى نهايته وجدت أنها متقاربة جداً في درجة تجمعها وهذا يحدث في كثير من الأشكال الفنية في الخط العربي يعطى للمشاهد احساساً بالارتياح حيث لا تبدو الحروف شديدة التلاصق في منطقة في حين أنها متباعدة كثيرة في منطقة أخرى. وهذا هو المقصود بالتوازن فهو قيمة فنية ثابتة في ذهن الفنان يترسمها ويلتزم في اخراج أعماله فتنبع منها قيمة جمالية تثير الارتياح في نفس المشاهدين



(عن: محمد الحداد : مرجع سابق)

ومن الأشكال الجميلة الناجمة عن هذه القيمة (التوازن) أحداث تخلخل واحد غير متكرر. وقد برع الأتراك في إبراز هذه القيمة الفنية في أعمالهم الجميلة الخالدة التي أخرجوها بالخط الجلي الديواني . مثل الشكل الآتي من خط (حامد الأمدي) .



(عن : أحمد الذهب : مرجع سابق)

حيث تعتمد الخطاط أن يحدث فجوة خالية خلال إخراجها للآية تبرز في حرف (الحاء) الممدده باتساع كبير في طريقة سيرها نحو الألف مما يشد إنتباه المشاهد إلى هذا الجمال المنساب بين رأس الحاء والألف.

وقد أحس العرب والأتراك بقيمة (الخلخلة) المتعمدة في بعض أعمالهم الفنية وأبرزها في الامتداد الشديد المتعمد لحرف (السين) في البسملة المكتوبة تارة بخط النسخ وتارة بخط الثلث في إنسابية جميلة لايعتروها الإهتزاز ولايمكن إخراجها بالالات ثم تتوالى حروف البسملة وكلماتها بعد الميم الأولى إلى نهاية الميم الأخيرة في توزيع حسن وتراكم متوازن وكانهم يقصدون بذلك أن يجعلوا الإمتداد الكبير لحرف (السين) متكافئاً ومتوازناً بين هذه (السين) التي هي حرف واحد وكل الحروف التالية لها بسبب الضخامة التي أضيفت عمداً إلى حرف (السين) .



٤ - التوافق :

في بعض اللوحات الفنية في الثلث أو النسخ أو الفارسي يظهر حرفان أو أكثر أحدهما ذو حجم واسع يحتضن في داخله الحرف الآخر والحجم الأصغر مثل لام كاسية تعمد الفنان توسيع كاسها قليلاً بوضع في داخلها واواً كاسية فتظهر الحرفان على الصورة التالية :-

وفي هذه الصورة تظهر كل من اللام والوار (متوافقة) مع الأخرى ومثل حرف ممدود مقعر يحتضن فوقه كلمة أو



مدأ آخر، مثل هذه الصورة :

ومثل وار كاسية تحتضن في جوفها تاء مربوطة فتظهران معا بهذه الصورة : حيث نرى كلا منهما موافقة للأخرى، ويحدث التوافق أيضاً في العموديات إذا توالى منها اثنان أو أكثر ويحرص الفنان الدقيق حينئذ على تماثل الأبعاد بين هذه الراسيات ليجمع بين جمال التماثل وجمال التوافق:



ويعرض الباحث فيما يلي بعض مختارات من النماذج الفنية من تراث كبار الخطاطين، ومن أعمال بعض المعاصرين، مع تحليل كل نموذج بما يزيد وضوح تصور هذه القيم (التماثل - التناظر - التوازن - التوافق) فنياً وجمالياً، وبعد ذلك يستعرض الباحث القيمة الأخيرة وهي التناسب وذلك نظراً لتشعب هذه القيمة الفنية الجمالية وكون التناسب جامعاً ورابطاً بين القيم الأربع السابقة.

مختارات من النماذج الفنية مع تحليلاتها



- (١) * نموذج مختار من خط الثلث لكلمة التوحيد « لا إله إلا الله محمد رسول الله » من خط الخطاط التركي (حقي)^(٢) من تلاميذ الخطاط التركي (سامي)؛ يظهر في هذا النموذج أمثلة كثيرة من التماثل والتناظر. فمن حيث التماثل تظهر أعمدة متماثلة في سمكها حيث تكررت الألفات واللامات عدة مرات وإن تفاوتت في أطوالها لكنها متماثلة في اتزانها ودرجة ميلها ومدى السمك في كل منها. ويتضح في هذا المثال تكرار تماثل بدقة تدعو إلى الإعجاب (للفظ الجلالة) حيث نراه متكررا ثلاث مرات أما التناظر في هذا النموذج فقد استطاع الفنان أن يحققه بوضع الهاء (ذات الحلقة البيضوية والحلقة الشبيهة بالأذن في أعلاها) استطاع أن يضع هذه الصورة في منتصف الشكل الكلي في أعلاه وتنحدر قمة الشكل الكلي يمينا من عند هذه الرأس الأذنية بمثل المنظر الذي ينحدر فيه التحديد الأيسر من هذه المنطقة الوسطى في الاتجاه إلى اليسار وهذا يحقق التناظر. والتوافق في النهاية ينضم إلى هاتين القيمتين الجماليتين، فتجمع الكلمات والأحرف بتعادل وتوازن في كل أجزاء اللوحة. يشعر المشاهد بالإرتياح لأنه لا يرى تكديسا في جانب لكثافة أكثر من التكديس في جانب آخر بل التوازن واضح في يمين اللوحة وفي وسطها وفي يسارها.

(١) من مقتنيات الأستاذ محمد أبو الخير .

(٢) راجع ملحق أعلام الخط العربي .



* لوحة بخط الثلث في الآية الكريمة «وإذا رأيت ثم رأيت نعيما وملكا كبيرا»^(١) بخط الأستاذ محمد إبراهيم الأفندي^(٢) رحمه الله: في هذا النموذج تتجلى أمثلة للتماثل والتوافق، فمن حيث التماثل والتوافق معاً: نرى في يمين اللوحة ثلاثة ألفات الوسطى فيها أطول قليلاً من اليمنى واليسرى والفراغان الأيمن والأيسر بالنسبة للوسطى متعادلان في الاتساع والنهاية الذيلية لكل ألف من الثلاثة متماثلة في كل منها، في الانسحاب الانسيابي الجميل حتى النهاية التحتية المناسبة إلى أسفل في رشاقة متماثلة ثم يظهر التوافق الجميل في المنطقة الوسطى من اللوحة حيث نرى الفنان يتصرف تصرفاً في غاية الروعة والجمال حين وضع النون والعين الممدودة من كلمة (نعيما) بين متماثلين وهما (الياء والتاء) فوقها ثم (الياء والتاء) تحتها أما في يسار اللوحة فقد أعطى في هذه الناحية توازناً وتعادلاً مع الجانب الأيمن فحقق بذلك قيمة التناظر واللوحة كلها موضوعة في شكل بيضوي دقيق الجوانب يثير الإعجاب في نفس المشاهد، في أسفل هذا الشكل البيضوي نرى تتابع الكاسيات المتماثلة والمتوافقة معاً فتتابع الواو والراء وجسم الميم من كلمة (ثم) معها. ويلفت النظر أن الواو الأخيرة تحتضن بين رأسها ونهايتها رأس الميم البيضوية في كلمة (ملكا) وهذا من الأمثلة الجميلة في التوافق كما يلاحظ مثلاً آخر من الأمثلة الجميلة للتوافق تظهر فيه الراء المعلقة من كلمة (كبيراً) منحدره حتى تلمس رأس الكاف في كلمة (ملكا) فتقوم هذه الراء بهذه الصفة بوظيفتين وظيفتها الأساسية من حيث كونها راء معلقة ووظيفة ثانوية أخرى وهي أن جسمها المنحدر يقع في موقع رأس الكاف لكلمة (ملكا) ويغني عنه وهذه براعة فنية قلما يوفق إليها الفنانون.

(١) عن : حاتم خليل : مرجع سابق .

(٢) راجع ملحق أعلام الخط العربي .



* نموذج آخر في خط الثلث يظهر فيه إخراج فني مبتكر للآية الكريمة (والله على
 الناس حج البيت من استطاع إليه سبيلاً)^(١) بخط الخطاط محمد حسني، هذا النموذج^(٢)
 مصحوب بزخرفة تزيد من قيمته الجمالية والزخرفة هنا نموذج رائع وممتاز للتناظر، وقد
 وضع (البسملة) في شكل دائري في أعلى الصورة وختمها بجملته (صدق الله العظيم)
 بدائرة تتماثل في قطرها وحجمها وأسلوب تركيبها مع البسملة. وحرص الخطاط على
 إظهار التماثل في وضع لفظ الجلالة في الأعلى في كل من (البسملة) وجملته (صدق الله
 العظيم) وفي إظهار ألفين مقوستين في كل من (البسملة) وجملته (صدق الله العظيم)
 في يمين الدائرة. ويلاحظ أن هاتين الألفين متوازيتين، وتوضح أمثلة أخرى للتماثل في
 صميم الآية : فقد أخرجها الخطاط على سطرين في السطر الأعلى تظهر كلمة على وقد
 تجاوزت مع رأس العين ثلاثة أعمدة يظهر فيها التماثل وقد اخترق العمود الأول منها
 تجويف رأس العين وهذا الجزء من اللوحة ينحاز قليلاً إلى ناحية اليمين منها.

(١) عن : أحمد رضا : رسالة الخط العربي .

(٢) راجع ملحق أعلام الخط العربي .

ولإستكمال التماثل يلاحظ مثل هذا التكوين الجمالي الجزئي في اللوحة في يسار السطر الأعلى حيث يرى جسم الجيم من كلمة (حج) يتماثل مع جسم العين في كلمة (على) وتلاحظ ثلاثة أعمدة أخرى تخترق رأس الحاء ورأس الجيم وتتجاوز بمثل الصورة التي ظهرت في تجاوز الأعمدة الثلاثة في الجانب الأيمن ونجد في السطر الثاني هذا التماثل متكرراً أي أن ثلاثة أعمدة مكررة للمرة الثالثة تنزل من أعلى إلى أسفل وتمتزج رأس العين من كلمة (استطاع) وتمتزج بتجويفها الذي يتماثل للمرة الثالثة مع تجويف أختها (العين) في السطر الأعلى ومع تجويف شبيهتها (الجيم) في يسار السطر الأعلى، كل ماسبق ذكره هو أمثلة للتماثل ونستطيع أن ننتقل من ذلك إلى توضيح قيمة التناظر في هذا التركيب الجميل الرائع؛ فتجويف العين في كلمة إستطاع مع الأعمدة الثلاثة التي تخترقها يقع في الوسط، وهذا تكوين تعده الخطاط في براءة حيث نرى على يساره فراغاً بين عمود الألف في كلمة (استطاع) حتى عمود الألف التالية للطاء في نفس الكلمة، يتناظر مع هذا الفراغ الواقع في عين السطر الثاني فراغ مماثل في اليسار ما بين عمود اللام من كلمة (إليه) وعمود اللام من كلمة (سبيلاً). أي أننا أمام فراغين متناظرين فراغ أيمن وفراغ أيسر في السطر الثاني من اللوحة، ويلاحظ فراغ أوسط في السطر الأعلى ما بين عمود اللام من كلمة (الناس) وعمود الألف أيضاً من كلمة (الناس) ويقع هذا الفراغ الأوسط تماماً فوق الأعمدة الثلاثة الوسطى في السطر الثاني، فهذا التوزيع يحقق قيمة التناظر، وقد ملأ السطران اللذان يعبران عن الآلية الكريمة التجويف الدائري الواسع الكبير، فهذا التكوين للآلية يتقوس مع الجانب الأيمن من الدائرة الكبيرة ويتقوس تقوساً عكسياً مع الجانب الأيسر من الدائرة الكبيرة فهذه هندسة تناظرية.



* نموذج رابع بخط الثلث للجملة المشهورة (العدل أساس الملك) بخط الخطاط محمد أبو الخير^(١) - مدرس الخط العربي بقسم التربية الفنية بجامعة أم القرى بمكة، وضع الخطاط هذه الجملة في شكل جمالي عام تظهر فيه هندسة الشكل البيضوي من أعلاه والمستقيم من أسفله. تعتمد الخطاط أن يجعل ألف كلمة (العدل) مقوسة لتأخذ مكانها التناظري مع الجانب الأيسر من اللوحة فموقع هذه الألف من كلمة العدل في النصف الأيمن للبيضوي لتكون تناظره مع الحدود اليسرى للنصف الأيسر للتشكيل البيضوي فهذا مثال للتناظر، أما التماثل فهو واضح في تكرار الأعمدة وتجاورها مع خضوعها للتكوين الجمالي الذي اختاره الخطاط وهو نصف البيضوي فالتماثل جزء من الجماليات العامة في اللوحة، كما يظهر التماثل أيضا في ثلاثة كنوس وهي كأس السين وكأس الكاف الأخيرة من كلمة (الملك) وكأس اللام. أما التوافق فهو يجذب عين المشاهد أكثر من جاذبية التماثل؛ فيلاحظ أن التوافق يبدأ من أسفل اللوحة آخذا عين المشاهد إلى أعلاها حيث رسم الخطاط جسم العين ممدوداً بدرجة تكفي للإمتداد في السين الأولى من كلمة (أساس) وهذا الإمتداد في هذه السين يكفي بدوره لأن تجلس عليه كأس السين الأخيرة من كلمة (أساس) وهذا الكأس بدوره يحتضن الميم النحيفة التي هي حلية الميم في كلمة (الملك) ثم يحتضن بدوره الكأس الصغير الإنتقالية من اللام والكاف من كلمة (الملك) فأصبحت هذه الأجزاء الأربعة متتابعة من أسفل إلى أعلى في شكل متوافق فوضع

(١) راجع ملحق أعلام الخط العربي .

الخطاط حلية بالسين الصغيرة النحيفة بين السينين فشغلت هذا المكان بوضع جمالي يحقق التوافق بين السين العليا والسين السفلى وفي الجانب الأيمن من كأس الكاف شغله الخطاط برمز الكاف الذي هو من حيث صغره يتناسب وضعه ويوافق المكان الذي وضع فيه ويتم التوافق في الصورة بوضع كأس اللام من كلمة (العدل) فوق هبوط الدال من كلمة (العدل) ، وكأس اللام فيها جزء بارز على يمين الدال وجزء بارز على يسار الدال ثم جعل الخطاط كأس اللام يحتضن الضمة التي تساعد القارئ على النطق وهو مثال جميل للتوافق في هذا الجزء من اللوحة. وكل الحليات موضوعة في أماكنها التي تحقق التوافق والتوازن.



* نموذج خط الثلث جملة مأخوذة من أحاديث الرسول تزدد في أذكار العبادة عقب الصلوة (سبحان الله ويحمده سبحان الله العظيم) يتعانق فيها جمال التماثل مع جمال التناظر فمن حيث التماثل يتكرر (لفظ الجلالة) مرتين في أعلى اللوحة ويتكرر حرف الحاء مرتين في الجانب الأيمن من أسفل اللوحة بصورتها الكاملة المجوفة ثم يلاحظ في الجانب الأيسر من أسفل اللوحة تكرار آخر لحرف الحاء من كلمة (سبحان) يماثله تكرار العين بنفس الصورة على يسارها، وما أجمل التماثل في تكرار النون بين الحاء والحاء في اليمين وبين الحاء والعين في اليسار مع حرص الخطاط على التماثل في هذه

الجماليات الستة الحاء والحاء في اليمين وبينها نون ثم الحاء والعين في اليسار وبينهما نون، وقد توفق الخطاط في اختيار الموضع التي وضع فيه توقيعه وهو الخطاط التركي (عبدالقادر) فاختره في المنتصف في أسفل اللوحة وحروف التوقيع خير مثال للتوافق فقد رسم الباء من كلمة (كتبه) ممتدة ليتمكن من وضع الباء فوقها في كلمة (عبد) أصغر منها ثم استطاع أن يضع اللام والقاف والالف ثم الدال والراء من كلمة (القادر) فوق (عبد) وهذا التصرف قد يحقق الشعور الديني للخطاط (فعبد) يجب أن يكون في الأسفل و (القادر) ينبغي أن يكون في الأعلى مع حرص الخطاط على التوافق الذي نجح فيه. فجمال التوقيع يلفت النظر بمقدار ما يظهر الجمال في الألفاظ الأساسية لهذا التسبيح ومن جمال التوافق أيضاً أن الخطاط قد وضع الهاء المربوطة من كلمة (وبحمده) في جوف الدال في تناسب وتوافق والحليات في كل منها تحتل أماكنها المناسبة مع ما حولها من الحروف. وكلما أمعن المشاهد يظهر له جمال، فجوف الحاء الأول يحتوي على نقطة الباء وحلية الميزان ثم يتكرر هذا المنظر في النون ويتكرر في الحاء الثانية في يسار اللوحة ويتكرر في النون الثانية وهذا التكرار من أمثلة التماثل الجميل.



* هذا النموذج يجتمع فيه خط الثلث وخط الإجازة من كتابة المرحوم الشيخ عبدالعزيز الرفاعي^(١) أحد الخطاطين الأتراك البارزين، يظهر في هذا النموذج الآية الكريمة :
(ان أول بيت وضع للناس للذي ببكة مباركاً وهدى للعالمين * فيه آيات بينات مقام ابراهيم)^(٢).

يتجلى في هذا النموذج التوافق والتماثل ويلفت النظر المتأمل إلى أن هاتين القيمتين وهما التماثل والتوافق كثيراً وغالباً ماتظهران مقترنتين فإن الخطاط القدير يحرص على إظهارهما في شكل متوافق ولا يكتفى بالتماثل وحده. يظهر اجتماعهما في العموديات وهي كثيرة: ألف (آيات) والألف التالية من (آيات) وألف (مقام) والألفين من كلمة (ابراهيم) متجاورتين و متناسقتين، ومتوافقتين، هذا من حيث الأعمدة، ويظهر لنا ثلاثة أشكال متماثلة الأول منها الميم المعلقة في كلمة (مقام) وهي بعيدة في التكوين الجمالي للآية عن موقع الباء والراء المعلقة في كلمة (ابراهيم) ولذلك لم يتحقق التوافق هنا لكن التوازن شائع في اللوحة، ثم هناك الشكل الثالث للميم المعلقة من كلمة (ابراهيم) وإقترابها من الراء المعلقة من نفس الكلمة فإن التوافق بينهما واضح

(١) راجع ملحق أعلام الخط العربي .

(٢) عن : ناجي زين الدين : مرجع سابق .

لإقترابهما. ثم هناك ظاهرة جمالية واضحة في التوافق والتماثل بين التائين الممدودتين تاء (آيات) وفوقها تاء (بينات) . ثم يلاحظ توافقاً في غاية الجمال بين الياء في كلمة (فيه) واسعة نسبياً بالنسبة لياء (آيات) التي أوقعها الخطاط فوقها فظهر بين اليائين توافق جميل.

وتتابع الأحرف الخمسة في أسفل اللوحة تتابعاً تنسيقاً بديعاً وهي الياء في كلمة (فيه) والباء من كلمة (بينات) والياء تلي الباء ثم النون تلي الياء، ثلاثة أحرف متتابعة في كلمة واحدة تسبقها الياء في كلمة (فيه) ، ويظهر التوافق في التعانق في الهاء المتممة من كلمة (فية) التي تحتضن فوقها الباء من كلمة (بينات) أي أن أسفل اللوحة يظهر فيه التماثل مع التوافق ظهوراً يظفر بإعجاب المشاهد ومقدمة الآية والجزء الأول منها اختار لها خط الإجازة بقلم صغير ويتكوين متقوس ليتوافق مع أعلى الجانب الثلثي من الآية وهذه الأحرف التي اختارها الخطاط من خط الإجازة كلها موزعة في توافق جميل.

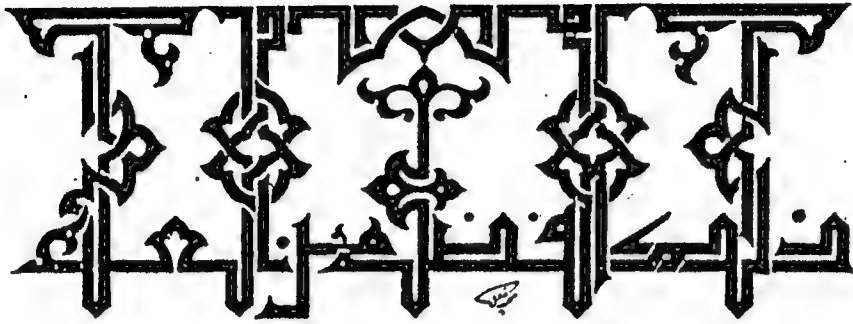


* نموذج مختار في خط الثلث من كتابة الأستاذ محمد عبد القادر^(١)، يظهر في هذا النموذج الآية الكريمة (إليه يصعد الكلم الطيب والعمل الصالح يرفعه)^(٢). النموذج مثال ممتاز من خط الثلث المركب، يجتمع فيه جمال التماثل مع جمال التوافق؛ أما التماثل فهو يلفت النظر في يمين اللوحة في التجاور المنسق الجميل للأربعة الأعمدة : الألف من (إليه) ، ثم اللام، ثم الألف من كلمة (الكلم)، ثم اللام من نفس الكلمة.

(١) راجع ملحق أعلام الخط العربي .

(٢) عن : محمد عبد القادر عبدالله : الخطوط العربية ، القاهرة ، الهيئة المصرية

ثم يوزع الخطاط الأعمدة المتماثلة في وسط اللوحة وبالقرب من يسارها وقد حرص على الجمع بين التماثل والتوافق في هذه الأعمدة، ثم أظهر جمعاً جميلاً في أسفل اللوحة بين التماثل والتوافق في المنطقة الوسطى من أسفل اللوحة، فقد تعمد الخطاط إرسال الجزء المنحدر من الدال حتى يأخذ شكل الخنجر ورسم الميم من كلمة (الكلم) بشكل الخنجر أيضاً من أجل أن يتوافق ويتمثل هذان الخنجران مع الواو الخنجرية في كلمة (العمل) فنلاحظ في ذلك اجتماع أربعة خناجر في منتصف أسفل اللوحة وكلها مع توافقها متماثلة. ويلاحظ في يسار اللوحة جسم اللام من كلمة (العمل) شبيه بالخنجر ليضعه متوافقاً مع حرف الصاد من كلمة (الصالح) التي وضعها الخطاط متوافقة مع امتداد (اللام) في كلمة (العمل) ونرى الجسم الكامل لحاء كلمة (الصالح) فينزل من أعلى مناسباً ورقيقاً ثم ينعطف إلى اليمين ليحتضن في جوفه امتداد لام كلمة (العمل) والصاد التي استقرت في مكانها فهذا الجزء في أسفل اليسار من هذه اللوحة مثال جيد لقيمة التوافق ولا يخفى أيضاً تكرار العين من كلمة (يصعد) مع العين من كلمة (العمل) بشكل متماثل وقد ابتعدت كل منهما عن الأخرى فهما متماثلتان. وحينما يأتي التماثل مع التباعد يكون منفرداً أي أنه لا ينضم مع التوافق للتباعد الذي حصل، وقد اقتضى تنسيق اللوحة هذا التباعد، أما الكاف المزدوجة من كلمة (الكلم) فقد شغلت مكانها وحقت بذلك دوراً جمالياً في تحقيق التوازن فاللوحة كلها متوازنة.



* في هذه اللوحة يبرز فيه الخط الكوفي بخط الأستاذ محمد أفندي خليل من (١) قدامى الخطاطين المصريين كتب الخطاط، الآية الكريمة (وذلك الفضل من الله) (٢) وأحاطها بإطار زخرفي يحتوي في داخله على تجويفات متماثلة ومتناظرة شغلها بآيات أخرى بالخط الفارسي بحجم نحيف، لكن الآية الكافية تلفت النظر لضخامة حروفها، ولما يبدو فيها من قيم فنية أبرزها قيمة التناظر، والتناظر واضح جداً في زخارفها فالوحدة الزخرفية المتعاقبة في يمين اللوحة مع اللام والكاف من كلمة (ذلك) مكررة تكراراً معكوساً أي متناظرة مع مثيلتها المتعاقبة مع عمود اللام الثانية من لفظ الجلالة والهاء في لفظ الجلالة.

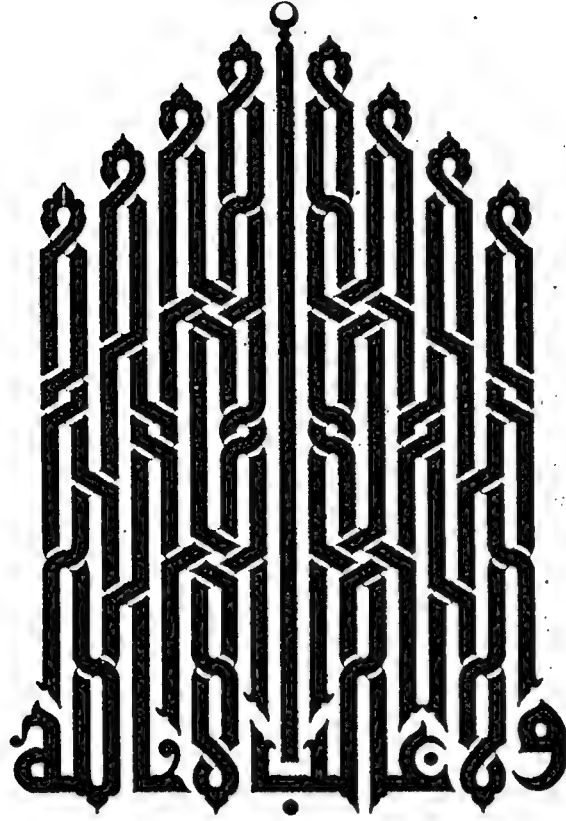
ثم يظهر التناظر مرة أخرى في الوحدة الزخرفية التالية للوحدة الأولى في الجانب الأيمن والمتعاقبة مع الألف واللام من كلمة (الفضل) حيث تتناظر مع زميلة لها في يسار

(١) راجع ملحق أعلام الخط العربي .

(٢) من مقتنيات الأستاذ محمد أبو الخير.

اللوحة وترى متعانقة مع الألف واللام الأولى من لفظ الجلالة، وكثيراً ما يكون التناظر محتاجاً إلى صورة وسطى تقع بين يمين اللوحة ويسارها وهذا التصرف واضح في الحلية الزخرفية الوسطية التي وضعها الخطاط فوق حرف الضاد وجعلها متعانقة مع عمود اللام من كلمة (الفضل). أما الزخارف في أعلى الآية فالزخرفة الوسطى هي التي تساعد على إظهار التناظر بين الزخرفتين اليمنى واليسرى في أعلى الآية وفي أسفل الآية، ويتجلى التكرار المتماثل في الحليات الهابطة إلى القاع بشكل متوازن.

والبنون في كلمة (من) تظهر بصورة منفردة لا يوجد في اللوحة مايمثلها ولا ماينظرها ولا بأس في ذلك .. واستعمل الفنان حلية التضمير في جسم الكاف من كلمة (ذلك) واستعمل أيضاً طريقة التضمير في الزخارف فالتضمير متكرر والتكرار هو مثال للتماثل.



(١) * نموذج من الخط الكوفي لجملة مشهورة وهي (ولا غالب إلا الله)

أخرج الخطاط هذه الجملة بأجسام أكثر فيها من التكرار المتماثل والتكرار المتناظر أيضا من الزخارف الكوفية المتعاقبة مع حروف الجملة، تتغلب فيها الزخارف الكوفية وتلفت النظر أكثر من الأحرف، ولكن الأحرف مع ذلك واضحة ومستقرة في مكانها في أسفل اللوحة. إن الزخارف الكوفية المتكررة على كثرتها لم تظلم ولم تنقص من أهمية الأحرف وجاذبيتها وجمالها فالتناظر يبدو واضحا في هذه اللوحة، فأول مايلفت النظر عمود طويل لايتخلله تقطيع يقع في منتصف اللوحة تماما وينتهي بحلية وسطية في أعلى اللوحة لاتتكرر وهذا شرط من شروط التناظر أن يكون بين الجانبين الأيمن والأيسر صورة وسطية غير متكررة ثم تنحدر الحليات عن يمين هذا العمود وعن يساره بشكل متوازن ومتناظر معاً. والصفائر كثيرة في هذا النموذج، منها صفائر متقوسة متكررة كثيراً في أعلى اللوحة ومنها صفيرتان بشكل دائري في وسط اللوحة مجاورتان للعمود الأوسط

مباشرة، ثم تظهر حليتان في أسفل اللوحة كل منها جزء أساسي من حرف اللام ألف أظهر الخطاط في كل منهما الحلقة السفلى من اللام ألف اليمنى ومن اللام ألف اليسرى وأعطى لهاتين الحلقتين شكلاً متناظراً مع الحلقات العليا.

والواو وهي الحرف الأول في الجملة شغلت مكانها في توازن جميل ومع أنها غير متكررة لكن الخطاط قد وضع لها ما يناظرها في يسار اللوحة الحلية التي تظلل هاء (لفظ الجلالة) وإن كان هذا التناظر تقريبياً لكنه يحقق الغرض في جمال له مكانته في اللوحة.



أختارُ للمشاهد هذا العمل الذي وفق الله الباحث إلى إخراجه بالخط الكوفي عرضت فيه الآية الكريمة " واتقوا الله الذي أنتم به مؤمنون ".

الخطاطون بوجه عام يقدسون الله وأسماءه كلها ويرفعون لفظ الجلالة الذي إختص به الله سبحانه وتعالى فوق كل الأسماء فيحرصون على إيقاعه في فن الخط فوق كل الكلمات واجتهدت في تحلية هذه اللوحة ببعض التماثلات الفنية وهي تظهر في التماثل بين رأس الواو الأولى والواو الأخيرة ورأس القاف الذي يقع بين الواوين والهاء الأخيرة من (لفظ الجلالة) التي تقع متماثلة مع الواو الأخيرة، وتعمدت في هذه اللوحة أن أظهر فراغاً ذا رقبة مثلثة وله ركنان عموديان في اليمين وفي اليسار وله قاعدة أفقية ويظهر هذا الفراغ بشكل متميز لضخامة مساحته، يظهر محصوراً بين ثلاثة أعمدة في اليمين

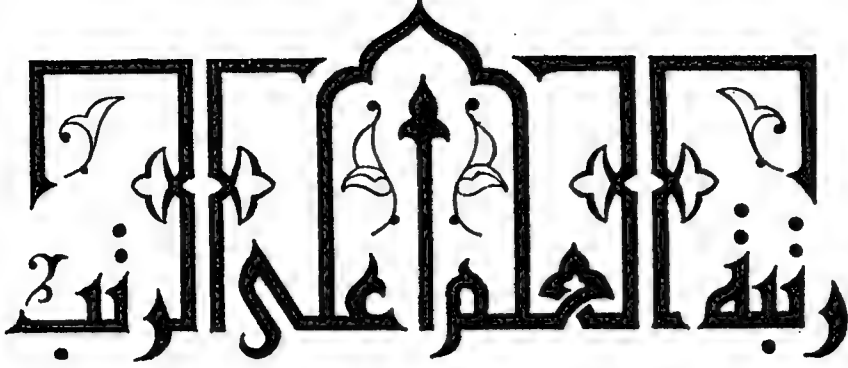
تتناظر مع ثلاثة أعمدة في اليسار ثم تتفرغ هذه الأعمدة الثلاثة اليمنى كما تتفرغ نظائرها الثلاثة في اليسار في اتجاه صاعد يتناظر إلى أعلى حيث تتعاقب وتتداخل ويخرج منها في الأعلى عدة مربعات متداخلة ومتعاقبة ومتناظرة، وهكذا أحسست بأن جمالا ينبعث من هذه التماثلات وهذه التناظرات وهذا الفراغ الأوسط الكبير الذي يحقق بموقعه فكرة التناظر. ونلاحظ الجملة الأخيرة من الآية « الذي أنتم به مؤمنون » اخترت لها الخط الفارسي فنرى فيها كلمة (به) مشتملة على الضمير الذي يعود على اسم الله، من أجل ذلك أبرزت هذين الحرفين في منطقة عليا من هذا التكوين الفارسي وحرصت على إظهار الواوين من كلمة (مؤمنون) بشكل متماثل، واخترت خلفية سوداء تظهر فيها حروف الجملة باللون الأبيض ليزداد البروز الجمالي لكلمات هذا الجزء من الآية فقد أحسست بأن هذا التصرف يحقق نوعا من التوازن بين أعلى اللوحة وأسفلها.

والكاف في الحلق

(١)
نموذج للآية الكريمة « وأكثرهم للحق كارهون » أخرجها بالخط الكوفي الأستاذ حسن حبش الخطاط العراقي، ومعظم أعمال الأستاذ حسن حبش فيها حرص على التماثل والتناظر ففي هذا النموذج يتكرر حرف الكاف في كلمة (وأكثرهم) وفي كلمة (كارهون) وقد رسم كلا من الكافين بصورة واحدة متكررة فهذا مثال واضح للتماثل ولكنه رسم الهاء في (أكثرهم) بصورة خاصة بها ثم رسم الهاء الثانية في كلمة (كارهون) بصورة تتقارب مع الهاء الأولى ولا تماثلها تماما وهذا تصرف جائز والواو الأولى في (وأكثرهم) تتماثل مع الواو الأخيرة في (كارهون) وحتى يحقق الخطاط نوعا من التناظر رسم حلية فوق الهاء الأولى متعاكسة مع رأس الكاف الأولى، الحلية الثانية لا تدخل في تكوين حرف من حروف الآية لكنها رسمت عمدا لتحقيق تناظر مقابلا لشكل الكاف الأولى. كرر الخطاط هذا التصرف فوق كلمة (كارهون) وبالذات فوق الهاء الأخيرة حيث رسم شكلا يناظر لرأس الكاف في كلمة (كارهون) أي أن الكاف في (كارهون) يناظرها حلية متعمدة ويقع هذا التناظر كله في الجانب الأيمن، والكاف في كلمة (كارهون) رأسها له نظير معكوس فوق الهاء من نفس الكلمة ويقع هذا التناظر المماثل للتناظر الأيمن في نهاية الكلمة ففي هذه الآية تناظران وتماثلان كل من التناظرين مماثل للآخر والحلية الوسطية في هذا التكوين تمثل في كلمة (للحق) أوقعها الفنان في الوسط تماما لتكون فاصلا بين الجانب الأيمن من الآية والجانب الأيسر، جسم الواو رأسا وذिला في اليمين يناظره في اليسار.

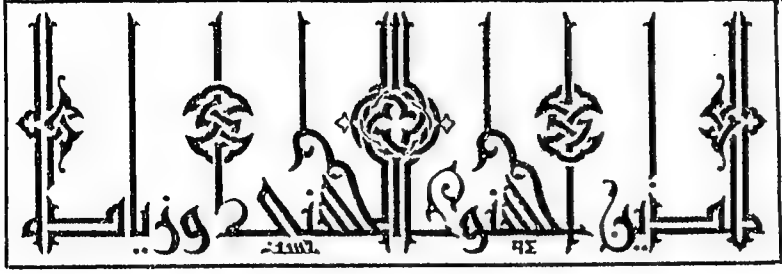
(١) عن : حسن حبشي : مرجع سابق .

(٢) راجع ملحق أعلام الخط العربي .



هذا النموذج من الخط الكوفي أخرج فيه الخطاط الأستاذ / حسن حبش الجملة المشهورة (رتبة العلم أعلى الرتبة)^(١) اهتم فيها الخطاط بإبراز زخرفة متناظرة لا يطغي بروزها واهتمامه بها على اهتمامه بالأحرف، فالأحرف تحتل مكانتها في منتهى الوضوح ومنتهى العناية في أسفل اللوحة، وحول الخطاط عمود اللام من كلمة (العلم) وعمود اللام من كلمة (الأعلى) إلى قبة جميلة تحتل وسط اللوحة وأخرج في منتصف هذه القبة عمود له حلية خاصة به في أعلاه وهو عمود الألف من كلمة (أعلى) ووضع حلية زخرفية متناظرة داخل هذه القبة شكلها الأيمن ما بين لام (العلم) وألف (أعلى) والشكل المناظر له في اليسار فوق رأس العين من كلمة (أعلى) هذا الشكل الوسطي (القبة التي تتوسط الألف) هو الذي يساعد على الإحساس بالتناظر الجميل ما بين الزخرفة اليمنى والزخرفة اليسرى، فاليمين تناظر اليسرى مناظرة دقيقة بجزئياتها وبحروفها ففي الجانب الأيمن نرى العمودين المتوازيين وهما ألف ولام (العلم) وقد تفرعت منهما حليتان متناظرتان هذا العمودان في اليمين يتناظران تناظرا دقيقا مع عمودين في اليسار وهما ألف ولام الرتبة وقد تفرعت من العمودين يمينا ويسار نفس الحليتين الموجودتين في اليمين. فهذا النموذج يتحقق فيه التناظر الهندسي الدقيق الذي تتوسطه تلك القبة ولا يتم التناظر إلا بحلية وسطية غير متكررة .

(١) عن : حسن حبشي : مرجع سابق .



هذه اللوحة كتبت بالخط الكوفي وهي للخطاط العراقي حسن حبش وهي قوله الله تعالى « للذين أحسنوا الحسنى وزيادة »^(١).

اهتم فيها بقيمة التناظر واتخذ لها حلية وسطية تبدو متعاقبة مع الألف واللام من كلمة (الحسنى)، لكنه وضع في هذه الحلية عمودا لمجرد استكمال الشكل الجمالي لهذه الحلية الوسطية ولا يمثل حرفا من حروف الكلمة، وجعل لها منظرا خاصا بها لأنها وسطية والوسط لا يتكرر أما التناظر فهو واضح في الجانب الأيمن لهذه الحلية التي يتناظر تماما مع الجانب الأيسر لهذه الحلية الوسطية، وأوضح ما يكون التناظر في العمودين الواقعيين في الجانب الأيمن تتعاقب معهما حلية باتجاه خاص بها وهي مخففة، يتناظر مع هذين العمودين في اليسار عمودان متناظران معهما بشكل هندسي دقيق وتتعاقد معهما حلية معاكسة للحلية اليمنى ليتم التناظر، التماثل أيضا واضح في هذه اللوحة الجميلة لأنه يلاحظ في اليمين حرف الذال يتكرر بتماثل دقيق في حرف الذال في كلمة (زيادة) تعتمد الخطاط إلغاء النقطتين لهااء كلمة (زيادة) واعتبرها هاء وهي في القراءة تاء وتحتاج إلى نقطتين، لكن الخطاط تعتمد حذف هاتين النقطتين لأنه لا يوجد لها نظير في الجانب الأيمن وهذا تصرف جائز.

أما التماثل الأوضح فهو في تكرار (حاء) المرتفعة التي تحتضن من بعدها أجزاء السين في كلمة (أحسنوا) فيلاحظ نفس هذه الصورة الجمالية تتكرر تكرارا هندسيا

(١) عن حسن حبش: مرجع سابق .

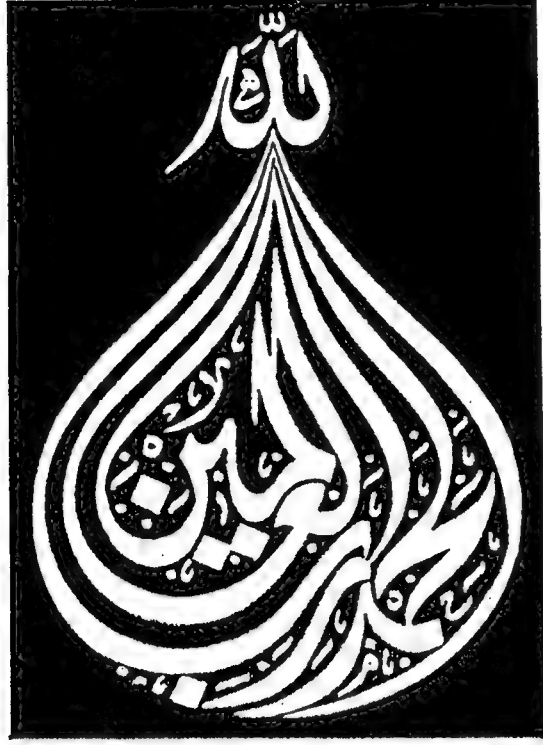
دقيقا في كلمة (الحسنى) في حائنها وسينها الواقعة تحت ظل الحاء، فهذا الشكل نموذج ممتاز للتناظر والتماثل والتوازن أيضا في توزيع الفراغات بين الأعمدة وقد حرص الخطاط على استكمال التناظر الهندسي فيلاحظ أنه قد رسم فوق قمة الذال من كلمة (للذين) عمودا لا يحتاج إليه القارئ ولا يمثل أي حرف، هذا العمود مقصود ومتعمد من أجل استكمال التناظر مع نظيره في اليسار وهو الياء والألف المتصلة بالياء في كلمة (وزيادة) فعمود الألف يمثل حرفا يجب رسمه لأنه حرف ولأنه واجب فإن فن التناظر قد دعى إلى رسم نظير له لا يمثل حرف فوق ذال (للذين).

قال تعالى



- (١) هذا النموذج من قول الله تعالى " إنا كنا من قبل ندعوه أنه هو البر الرحيم " فالخط الديواني والمقدمة فوق الآية (قال تعالى) بخط النسخ من كتابة الأستاذ محمد أبو الخير أول مايلفت النظر في هذا التصميم التوافق الواضح في كلمة (قبل) في اللام الضخمة المجوفة العميقة وهي تحتضن في داخلها كلمة (ندعوه) وهذه الكلمة الواقعة في جوف اللام قد قسمت بدورها إلى توافقات أخرى حيث يلاحظ حرف الدال قد ملا فراغ اللام باتساع يزيد عن الاتساع المعتاد لهذا الحرف (الدال)، هذا التصرف كله متعمد من أجل أن تحتضن الدال بدورها كأس الواو ثم تحتضن هذه الواو بدورها حلقة الهاء الأخيرة من كلمة (ندعوه) وقد راعى الكاتب التماثل مع التوافق حيث يلاحظ الفراغ بين هذه الحروف المتدرجة في اتساعاتها فالفراغ يكاد يكون متماثلاً وعرض الفراغ الدائري المحصور بين هذه الحروف يبدو أنه ضعف سمك القلم والفراغ في داخل الواو هو الفراغ الطبيعي لها باعتبارها حرفاً كاسياً ومن أجل ذلك ظهر هذا الجزء من الآية متغللاً في الجاذبية الجمالية على ما قبله وما بعده، بل إنه يكاد يمنح ما قبله وما بعده شيئاً من جماله لأن الكلمات السابقة عليه (إنا كنا من) ثم الكلمات التالية له (إنه هو الرحيم) مكتوبة في تصفيف متوازن وبهذا نرى مصادر الجمال في هذا النموذج في جملته هي التوازن في مجموع الآية من يمينها إلى يسارها والتوافق في الكلمات في (قبل

ندعوه) أما في المقدمة فإنها تحقق التوازن لأنها موضوعة في الوسط فوق الآية وفيها أيضا التماثل في مد القاف ومد العين وبعد هذا المد في كل منهما تصعد اللف بحلية متماثلة ثم يبدو التماثل بين كأس اللام في آخر (تعالى) والتماثل أيضا بين العمودين ألف (قال) وعمود اللام، وألف تعالى وعمود اللام فيها، أما التفاوت في عرض القلم فإنه يكاد يكون في عرضه هو نصف عرض قلم الديواني وهذا لتحقيق قيمة فنية أخرى وهي قيمة التناسب.



(١) وهذا نموذج من خط الجلي الديواني وهو الآية الكريمة « الحمد لله رب العالمين »
 بذل الخطاط فيها جهدا محمودا في إخراج تصميم جمالي جذاب وأبرز ما في هذا
 التصميم حرص الخطاط على التناظر فتبدو اللوحة منقسمة إلى قسمين قسم في اليمين
 وآخر في اليسار والقمة تتلاقى فيها أعمدة أخضعها الخطاط للخصائص الفنية لخط الجلي
 الديواني فقد كانت في الأصل أعمدة ولكنه استطاع ببراعته تحويلها إلى منحنيات
 متناظرة ومع أن عدد هذه المنحنيات في الجانب الأيمن هو خمسة والعدد في الجانب
 الأيسر ثلاثة ولكن هذا التفاوت في العدد لم يقف عقبة أمام الخطاط في تحقيق قيمته
 الفنية التي التي وضعها أساسا وهي التناظر.

فالتناظر واضحٌ وجميل، ومع وضوحه نتج عنه قيمة جمالية أخرى تناظره وهي
 التوافق فإن هذه المنحنيات الخمسة في اليمين والمنحنيات الثلاثة في اليسار قد وضعت في

شكل متوافق جذاب .. ثم استطاع الخطاط أن يحقق توافقاً لا يقل جمالا عن التوافق السابق ذكره وذلك في أسفل اللوحة حيث يلاحظ أن التوافق واضح في ذيل الألف الأولى التي تنحدر من اليمين إلى اليسار لتحتضن فوقها حاء كلمة (الحمد) والميم فيها وهلال الدال ثم يحقق الخطاط التوافق بين هلال الدال وهلال الراء ويجعل الباء من كلمة (رب) موقعا عميقا واسعا يحتضن في داخله الانحدار الذي يبدأ من رأس العين ويصعد ليتصل بالمنحنى الثاني من اليسار وفي خلال تجويف العين يتم التوافق لوقوع رأس الميم فوق رأس العين والفاصل بين الميم والنون والياء المرتفعة ثم تأتي النون لتكمل التوافق ثم يخرج منها صعود لا تحتاج إليه القراءة من الناحية الإملائية، لكن التصميم الفني يحتاج إلى هذا الصعود الذاهب إلى أعلى لياخذ مكانه في توافقات وتناظرات القمة ثم نجد (لفظ الجلالة) يتربع في منتصف اللوحة وفي أعلاها ليدخل فن الخط الجميل في إبراز القيمة الروحية والمعنوية لمفهوم هذا اللفظ الجميل في نفوس المشاهدين وهذا كله توفيق فني جميل، وقد استطاع الخطاط أن يبرز خصيصة جمالية من خصائص خط الجلي الديواني وذلك في تلك الحليات المتناثرة والصغيرة الحجم التي يحتاجها هذا النوع من الخط وتتمثل في شرطات مائلة وفي نقط صغيرة وفي سكون الوقف ونقطة النون وفي (الميزان) المستعار من جماليات الثلث فوق الياء، وفي الميم الصغيرة التي أخذت مكانها ما بين ألف ودال (الحمد) .



نموذج آخر من خط الجللي الديواني من كتابة الأستاذ سيد ابراهيم وهي الآية
الكريمة « فسبحان الله حين تمسون وحين تصبحون وله الحمد في السموات والأرض
وحيث تظهرون يخرج الحي من الميت ويخرج الميت من الحي ويحيي الأرض بعد موتها
وكذلك تخرجون » (٢).

استطاع الخطاط بقوة واقتدار أن ينتفع بالخصائص الفنية لخط الجللي الديواني
التي تجعل له مميزات لا تُرى حتى في أخيه الخط الديواني فتظهر هنا خصائص جمالية
في الحروف حرف الحاء المبتدئة وكلها ملتوية بأسلوب واحد مع المرونة فإن حرف الحاء
يُرى متكررا مرة أضخم نسبيا من مرة أخرى ويضخمه الخطاط أو يختصره قليلا حسب
الفرغ الذي خصص للحرف وغيره من الحروف الخاصة ذات المنظر الخاص بالجللي
الديواني مثل رأس العين والهاء المتوسطة في كلمة (موتها) والضاد وأختها الصاد وما
في ذلك كله من تصرفات جمالية تجعل كل حرف يتجاوب جماليا وتوازنيا مع ما قبله
وما بعده ولا نجد في هذا النموذج فجوة واسعة كما يحدث في بعض النماذج الأخرى
وإنما يلاحظ أنه كله منسابا في توازن جميل في كل منطقة من مناطقه في يمينه وأوسطه
ويساره من بدايته إلى نهايته. يلاحظ بعض الأحرف بارزة إلى أسفل مثل ذيل الجيم
المكررة في كلمة (ويخرج) وهذا البروز إلى أسفل يخرج التصميم عن (الجمود)
الدقيق الجاف فيعطي حلية تلفت النظر، ثم يلاحظ بروز رأس الكاف من كلمة (وكذلك)
نراها حلية منفردة عن الاقتراب من يسار اللوحة وهذه أيضا تعطي للمشاهد نشاطا في
التأمل. هذه البروزات في الأسفل والأعلى يزيد من جمال التوازن وفي نهاية الآية نجد

(١) راجع ملحق أعلام الخط العربي .

(٢) عن أحمد الذهب : مرجع سابق .

الخطاط يتصرف ببراعة في إخراج خَصِيصَة فنية من خصائص الجلي الديواني حيث يجعلها متقوسة من أسفلها إلى نهايتها ويضع تقوسا في القمة ليتحقق التقوس ما بين القمة والقاعدة ويخرج من ذلك شكل (مقدمة سفينة) .

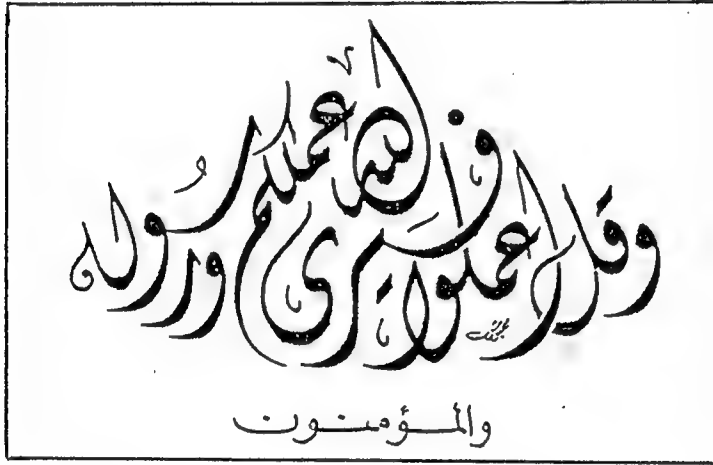


(١) وهذا نموذج في خط الجلي الديواني من كتابة الخطاط التركي حامدا لأمدي، أخرج فيه قول الله تعالى " رب قد آتيتني من الملك وعلمتني من تأويل الأحاديث فاطر السموات والأرض أنت وليّ في الدنيا والآخرة توفني مسلما وألحقني بالصالحين "، يتجلى في هذا النموذج حرص الخطاط على إظهار التوازن شائعا في الآية كلها من بدايتها إلى نهايتها فيما عدا تخلخلا تعمده الخطاط يقصد به إحداث لفظة مفاجئة أمام عين المشاهد وذلك أنه وسّع الانتقال من رأس الحاء إلى الألف الصاعدة في كلمة (الأحاديث) وكان بإمكانه ألا يكتب في داخل هذه الفجوة آية حلية لكنه استعار حليات لا تستعمل إلا في الخط الثلث، ويرى الباحث أنه من الأفضل عدم استعمالها لتؤدي هذه الفجوة تأثيرها الكامل ويبدو أن الخطاط قد حدث له سهو ثم تداركه حيث أن سياق الآية في قول الله تعالى "أنت وليّ في الدنيا والآخرة" يلاحظ في كلمة (في) بعد كلمة وليّ تدارك الخطاط هذا السهو بتصرف فني مقبول حيث وضع كلمة (في) بخط التحلية القليل الحجم فوق رأس اللام من كلمة (وليّ) وجعلها بارزة لتحدث إيقاظا فنيا أمام عين المشاهد ويلاحظ أن الخطاط أيضا يلتزم بحلية الزم بها نفسه فنجد أن هذه الحلية متكررة في تجويف الكاف الأخيرة من كلمة (الملك) ومتكررة في المد المسحوب من رأس الحاء إلى الألف في كلمة (الأحاديث) وكررها أيضا في تجويف الثاء من كلمة (الأحاديث) كما كررها في

(١) راجع ملحق أعلام الخط العربي .

(٢) عن : أحمد رضا : مرجع سابق .

تجوييف الثاء من كلمة (أنت) وهو أنه يعتمد قطع التجوييف ويكتب في هذا القطع حركتين مائلتين من عرض القلم لإحداث حلية جمالية توقظ انتباه المشاهد، واكتفى بأربع مدات من هذا التصرف، وكل هذا تحقيق لجماليات الخط الديواني، ثم تلاحظ الخصيصة الفنية الخاصة بالخط الديواني وهي إنهاء العبارة بصعود مقوس إلى أعلى عند أساس الآية في يسارها وعند قمته فوق هذا الانحناء مما يعطي للوحة (شكل السفينة) وهي خصيصة فنية إختص بها خط الجلي الديواني.



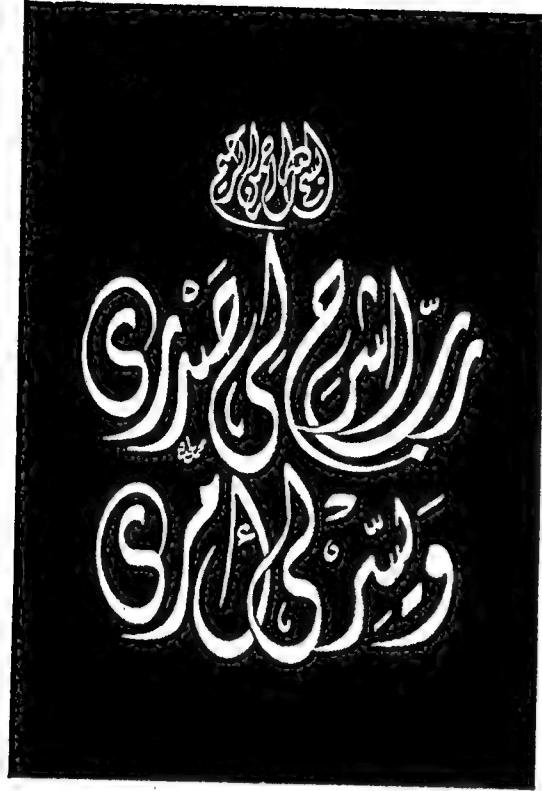
نموذج في الخط الديواني من كتابة الأستاذ الخطاط عبوش أخرج فيه قول الله تعالى " وقل أعملوا فسيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنون " وقد حقق فيه ظاهرة جمالية هي أول ما يجذب نظر المشاهد وهي ظاهرة التناظر استطاع أن يحققها بوضع (لفظ الجلالة) في منتصف التصميم وفي أعلاه ثم يبدو من قمة الألف من (لفظ الجلالة) انحدار إلى الجهة اليمين يتناظر مع انحدار يماثله أو يناظره إلى جهة اليسار واختار الخطاط شكلا جماليا للهاء في كلمة (ورسوله) في آخر اليسار، هذا الشكل الجمالي لهذه الهاء ليس موجودا في التراث لكن الخطاط قد حصل عليه من تصرفات الخطاط (مصطفى غزلان) وهذا الشكل للهاء من هذا الموقع لازم وضروري لتحقيق جمال التناظر حتى تكون نهاية اليسار هي حرف مقوس يتناظر مع تقوس الواو في بداية اليمين استطاع الخطاط مع جمال التناظر أن يخرج أيضا جمال التوازن، فتراكم الحروف

متعادل في التصميم كما استطاع أيضا أن يخرج جمال التوافق إخراجا متكررا فالراء في كلمة (يرى) تحتضن الياء ثم يلاحظ التوافق والتماثل واضحين في حرف الواو والراء الثانية من كلمة (ورسوله)، لم يجد الخطاط موقعا فنيا لكلمة والمؤمنون فأخرجها بخط النسخ في أسفل التصميم وهذا تصرف محمود، وتعتمد أن يحدث في هذه الكلمة ثلاث مدات المد ما بين الميم والواو المهموزة ثم المد ما بين النون والواو الثانية ثم المد في كاس النون الأخيرة وهذه المدات الثلاث متوازنة ومع أن الروح الفنية الأصيلة لخط النسخ لا تقبل إظهار حركة ممدودة قبل الواو لكنه قد استمد هذا التصرف من ما يحدث في تصرفات الخطاطين في خط (النسخ الصحفي) وتصرفه هنا مقبول حتى يخرج في هذه الكلمة الواحدة ثلاث تماثلات وهي المدات المتكررة ثلاث مرات.



وهذا نموذج من الخط الديواني بقلم الأستاذ / محمد أبو الخير. تظهر فيه الآية الكريمة " وقال ربكم ادعوني أستجب لكم " ^(١) أول ما يلفت النظر في هذا التصميم إظهار فجوتين متماثلتين في المسافة، مسافة في اليمين ما بين رأس الكاف من كلمة (ربكم) إلى بداية السين في كلمة (استجب) تناظرها مسافة في اليسار ما بين رأس السين ورأس الكاف الممتزجة مع نهاية الباء من كلمتي (استجب لكم)، هذا نوع من التناظر المتعمد في المسافات كما يوجد تناظر آخر بين يمين التصميم في حرف الواو والقاف والصعود من القاف إلى الألف وهذا التقوس في اليمين يناظره التقوس في اليسار في الباء الأخيرة من كلمة (استجب) والكلمة الأخيرة (لكم)، ثم يتجلى التماثل في أسفل التصميم في تكرار الحروف الكاسية كاس الواو وكاس اللام وكاس الراء ثم كاس الألف في كلمة (ادعوني) وكاس الدال في نفس الكلمة، في الجانب الأيسر من اللوحة أظهر الخطاط نوعا من التوافق حيث أخرج الياء من كلمة (ادعوني) متسعة مجوفة لتحتضن في داخلها كاس الألف من كلمة (استجب) ثم أحدث توزيعا في الباء الأخيرة من كلمة (استجب) لتتوافق مع الحروف التي وقعت في جوفها (اللام والقاف ورأس الميم) من كلمة (لكم) فهذا نوع من التوافق ثم يلاحظ في أسفل اللوحة تكرار الميم الأخيرة من (ربكم) والميم

الأخيرة من كلمة (لكم) كل من اليمين هابطة بمقدار تماثل محتضنة فوق ذيلها بعض الكنوس وهنا يجتمع التماثل مع التوافق، وعند المقارنة بين الألف في أول كلمة «ادعوني» والألف في أول كلمة (استجب) يلاحظ تفاوتاً كبيراً في حجم الألفين ألف «ادعوني» كاملة عملاقة وألف «استجب» صغيرة مقتصرة وهذا التفاوت متعمد لأن الألف في كلمة (ادعوني) إحتاج إلى اظهارها كاملة وهي في ذلك تتماثل مع ضخامة اللام في (قال) ثم ألف «استجب» فيجب أن تكون صغيرة ضئيلة لأن الموقع يحتاج إلى تصغيرها وهذا مثال للتناسب، والنقط المفردة كلها متماثلة تبدو دائرية أصغر قليلاً من عرض القلم.

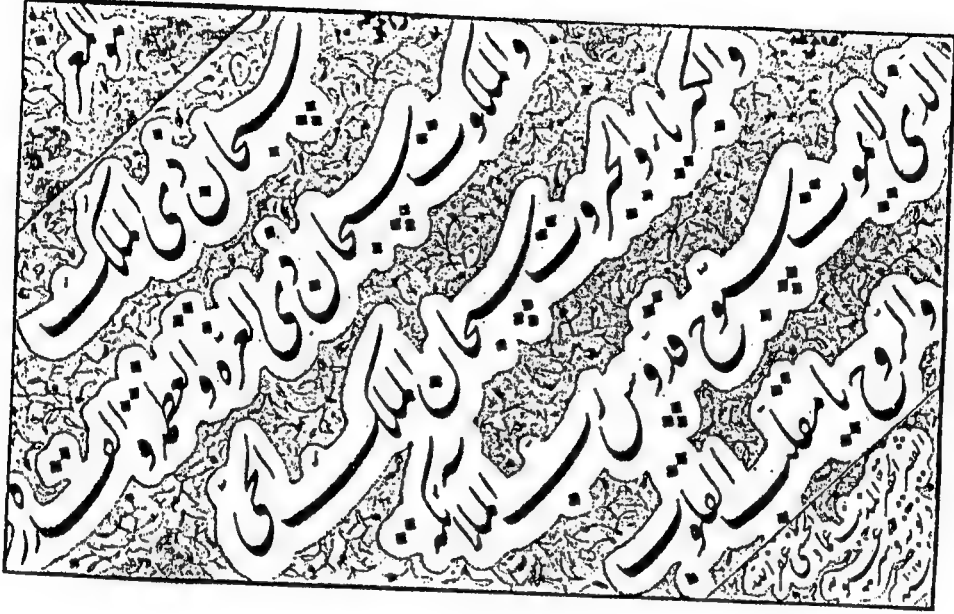


(١) وهذا نموذج من الخط الديواني من الخطاط الأستاذ / محمد حداد يعرض فيه قول الله تعالى " بسم الله الرحمن الرحيم ، رب اشرح لي صدري ويسر لي امري " كثير (٢) جدا من جماليات الخط الديواني تتحلى في هذا التصميم فالبسمة قد كتبت بشكل مبتكر وبقلم أقل وهي بهذا القلم وفي الأعلى تتناسب جماليا مع قلم الآية، أخرج الخطاط البسمة بتصميم مبتكر يتجلى فيه التناظر والتوازن وتعتمد أن يجعل ألف (لفظ الجلالة) كبيرة تتسع في جوفها لكلمة (بسم) بينما ترى ألف (الرحمن) تقع في الوسط وألف (الرحيم) تقع تالية لهما ورءوس هذه الألفات الثلاثة يتجلى فيها جمال التماثل في الأعلى والتناظر واضح بين جسم ألف (لفظ الجلالة) في اليمين وتقوس الميم الأخيرة من كلمة (الرحيم) في اليسار أما الآية الأساسية " رب اشرح لي صدري ويسر لي امري " قد

(١) عن : محمد الحداد : مرجع سابق .

(٢) راجع ملحق أعلام الخط العربي .

توفيق الخطاط في تقسيمها إلى سطرين، لكل من السطرين جمال رائع ينبعث من عدة منابع فنية جمالية وفي السطر الأعلى يتجلى التوافق في الكلمتين (رب اشرح) بينما تقع اللام في كلمة (لي) في موقع تعمد الخطاط أن يجعله أعلى موقع لوقوعه في المنتصف بأن يجعل كأس الياء منخفضا قليلا ليتم بذلك التقوس الانسيابي الجميل في أسفل هذا السطر ثم يعود الخطاط للإنتفاع بظاهرة التوافق الرائع في كلمة (صدري) فإن التوافق في غاية الجمال بين هلال الدال وهلال الراء الذي هو أكبر من هلال الدال ليستطيع أن يحتضن الياء المفردة الأخيرة، ويلتقي فوق رأس الياء حلقة نحيفة مقوسة لاستكمال جمال التوافق ففي هذا السطر يجتمع التوافق والتناظر في إخراج الجمال، وفي السطر الثاني (ويسر لي أمري) تقع في الصدارة أمام عين القارئ الحروف الثلاثة في الوسط اللام والياء من كلمة (لي) والالف من كلمة (أمري) جعل الخطاط هذه الأحرف الثلاثة في الوسط ليتحقق التناظر بين ما هو على يمينها كلمة (ويسر) وما هو على يسارها (الميم والراء والياء الأخيرة) من كلمة (أمري) ثم يلاحظ تجاذبا جماليا متبادلا بين السطر الأعلى والسطر الأسفل ومن أمثلة هذا التجاذب التماثل الجميل بين الراء من كلمة (أمري) والياء التي تقع في داخلها فهذا تماثل مع الراء في كلمة (صدري) والياء التي تقع أيضا في داخلها.



نموذج رائع من الخط الفارسي وهو من نماذج التراث الخالد للخطاط الفارسي (عماد الحسن) أخرج فيه هذه التسابيح الدينية (هو المعز سبحان ذي الملك والملكوت سبحان ذي العزة والعظمة والقدرة والكبرياء والجبروت سبحان الملك الحي الذي لا يموت، سبوح قدوس رب الملائكة والروح يا مقلب القلوب)^(٢) ولهذه التسابيح تكملة لم يكتبها الخطاط لكنها لا تؤثر على قوته الخالدة. واكتفى بالجمال التراثي في كل كلمة، وسحر الخط الفارسي يبدو مشرقا ومتالقا على الرغم من أنه لم يعتمد شيئا من التراكيب التي يعني فيها الخطاطون بشئ من التناظر، الخطاط اكتفى هنا بالتماثلات الطبيعية، فالكنوس من شأنها في الخط الفارسي أن تهبط تحت خط الأساس وهذا هو شأنها أيضا في خط النسخ المتقن الذي أخرج الخطاط العربي (ابن مقلة) فإذا تجاوزت الكنوس على طبيعتها في الأسلوب يكتفي الخطاط بأن يجعلها متماثلة في درجة الهبوط مع حرصه

(١) راجع ملحق أعلام الخط العربي .
(٢) عن : كامل البابا : مرجع سابق .

أيضا على أن يعطي لكل كاس طبيعته الخاصة به من حيث الاتساع، والخطاط (عماد الحسني) كان قدوة وقمة في هذا التناسق الطبيعي، يلاحظ هنا تجاور النون المفردة مع كاس الياء المفردة في كلمة (سبحان ذي) المكررة في سطرين متتابعين ومع التفاوت بين النون المفردة والياء المفردة في الحجم فإن التجاذب الجمالي بينهما واضح وساحر بينما يقع مد السين في (سبحان) مع مد الكاف في (الملك) على خط الأساس فيحدث من ذلك تناظر غير مقصود وتماثل وتوازن نابع من سليقة الفنان ومن طبيعته تجد أيضا هذا التناسق الجميل متجليا في السطر الثالث في المد المنحدر من بداية السين إلى نهايتها في كلمة (سبحانك) ثم يأتي مد الكاف في كلمة (الملك) ومن قبل هاتين الكلمتين يلاحظ كلمة (الجبروت) فيها تاء بإتساعها الطبيعي وكان هذه التاء تسد الفجوة تحت الجزء الأيمن من السين الممدودة من كلمة (سبحانك) ثم يرتفع كاس الياء الأخيرة من كلمة (الحي) عن موقعه المعتاد لو كان هذا الكاس لم يأتي في الآخر لكنه هنا إرتفع ليتم بذلك التوازن بين هذه الحروف كلها: تاء الجبروت، السين الممدودة من (سبحانك)، الكاف الأخيرة الممدودة من كلمة (الملك) كاس الياء الأخيرة من (الحي) المرتفع عن موقعه، يتجلى في هذا السطر الثالث كله توازن نابع من السلاسة والبساطة التي يزداد المشاهد احساسا بجمالها كلما تأمل فيها. ومثل ذلك واضح أيضا في السطر الرابع فيلاحظ التماثل بين الباءين الباء الأخيرة من كلمة (مقلب) والباء الأخيرة في كلمة (القلوب) تماثل في روح الخط الفارسي التي تجعل الخطاط يراعي الانحدار الخفيف في كل حرف يبدأ من اليمين متجها إلى اليسار وإن حدث تفاوت قليل الاتساع ما بين اليمين واليسار، الحروف النحيفة هنا أخذت روعتها التامة فيظهر ذلك في رأس الحاء من كلمة (سبحانك) ورأس الجيم من كلمة (الجبروت) ورأس الحاء المفردة في كلمة (الروح) وأسنان السين. والحليات النحيفة القليلة المكتوبة بضآلة هي الجمال بعينه فالشدة فوق لام (الذي) لا تكاد تقرأ لكنها في غاية الجمال. يلاحظ هنا الخطاطين الفرس كانوا ملتزمين في عهودهم القديمة بوضع ثلاث نقط تحت السين

غالبا مايفعلون ذلك حين تكون السين ممدودة. وقليلًا ماكانوا يضعونها تحت السين ذات الاسنان لعلهم كانوا يقصدون بهذا مجرد تحلية وملء الفراغ تحت السين الممدودة ورأس القاف في كلمة (القدرة) وكلمة (مقلب القلوب) نحيفة وهذا هو الواجب فيها في الخط الفارسي. يلاحظ أيضا الحروف العمودية مثل الألفات واللامات نحيفة والنحافة هنا خرجت من كامل عرض القلم لأن الخصائص الجمالية الفنية للخط الفارسي توجب على الخطاط أن يوجه عرض قلمه في هذه الأحرف العمودية توجيهها شبيهاً بالنسخ يترتب عليه أن تخرج كل العموديات نحيفة مع أنها مكتوبة بكامل عرض القلم، يجب ملاحظة إلى أن التاء الأخيرة من كلمة (العظمة) فيها مظهر جمالي مستعار من خط النسخ العربي المتقن حينما تأتي التاء مسبقة برأس ميم مبتدئة أو متوسطة فتأخذ هذا الشكل الرقيق المائل المنحدر من أعلى إلى أسفل.



هذا نموذج من الخط الفارسي من كتابة الأستاذ / محمد حسني^(١) - رحمه الله وهو الآية الكريمة (الله نور السموات والأرض)^(٢) تعمد الخطاط أن يجعل تاء (السموات) ممدودة وتحتل الموقع الأوسط في تصميم الآية وماعلى يمينها يكاد يتماثل في المظهر والمسافة مع ما على يسارها مع تفاوت قليل ، وقد أحس الخطاط بالتفاوت القليل بين المسافتين فوضع توقيعه فوق نهاية الضاد وهو يقصد من ذلك استكمال التوازن. في أسفل الآية نجد التماثل واضحاً وجميلاً في الذيل المتتابعة للواوات الثلاثة وللراء في كلمة نور وللهاء الأخيرة من (لفظ الجلالة) تتابع هذه الذيل في تناسق وتقارب وتلامس متوازن مع خط الأساس .. ويلاحظ من التناظر أيضاً وضع نقطة النون في كلمة (نور) في يمين اللوحة يلاحظ أنه يتناظر مع وضع نقطة الضاد في يسار اللوحة.

(١) راجع ملحق أعلام الخط العربي .
(٢) من تقنيات الأستاذ محمد أبو الخير .



(١) نموذج آخر من الخط الفارسي للخطاط محمد حسني - أخرج قوله تعالى (وعلى الله فليتوكل المتوكلون) (٢). التوازن هو الصفة الغالبة على تصميم هذه الآية لكنه مع ذلك قد تحلى بجماليات أخرى؛ فيلاحظ أن الياء الأخيرة من كلمة (وعلى) في يمين اللوحة متوازنة ومتناظرة في نفس الوقت مع النون الأخيرة في يسار اللوحة أما كاس اللام فقد هبط عن كاس الياء التي في اليمين كما هبط عن كاس النون التي في اليسار لوقوعه في منطقة قريبة من الوسط وذلك لياخذ الشكل كله ما يقرب من الشكل البيضوي، وتعتمد الخطاط وضع اللامين من (لفظ الجلالة) والهاء في موقع مرتفع في الجانب الأيمن من اللوحة فوق الحروف الأولى من كلمة (فليتوكل) هذا التعمد ضروري ونابع من الحس الفني العميق للخطاط ولو وضعه في موقع آخر لاختل التوازن التماثل الجميل واضح في حلقة الكاف ورأسها المائل في كلمة (فليتوكل) إذا قورنت بحلقة الكاف ورأسها المائل في كلمة (المتوكلون) التماثل الجميل المصحوب بالتناظر واضح في الواو من كلمة (فليتوكل) مع الواو الأولى من كلمة المتوكلون فهاتان الواوان في موقع متماثل إذا تصورت أن بينهما خطاً أفقياً يصل بين طرف كل منهما وجدت أن الواوين متوازنتين ومتناظرتين بينما تأتي الواو الثانية من كلمة (المتوكلون) مرتفعة في موقعها عن الواو الأولى لتمهد للموقع الجميل للنون المفردة .

(١) راجع ملحق أعلام الخط العربي .
(٢) من مقتنيات الأستاذ محمد أبو الخير .



(١)

هذا نموذج من الخط الفارسي للآية الكريمة (ول سوف يعطيك ربك فترضى)
 حرص الخطاط على إظهار تماثلات جميلة في أربع مدات تبدو في الياء الراجعة من كلمة
 (فترضى) ويليهما من أسفلها مدة الكاف من كلمة (ربك) التي تتماثل وتتوازن مع
 مدة الكاف من كلمة (يعطيك) فيم تأتي في أسفلها جميعا الفاء الممدودة وهي ذات
 المد الأطول ليستريح الناظر فيشعر أنها هي التي تحمل فوقها المدات الثلاث التي تدرج
 في الصغر حتى تصل إلى أصغر مدة وهي مدة الياء الراجعة في كلمة (فترضى) .. يبدو
 في اليمين تماثل آخر بين المدتين لرأس الكافين كاف (ربك) وكاف (يعطيك) ، هذا
 الأسلوب في الكتابة يتشابه مع كتابة الخطاط المصري محمود الشحات رحمه الله.

٥ - التناسب:

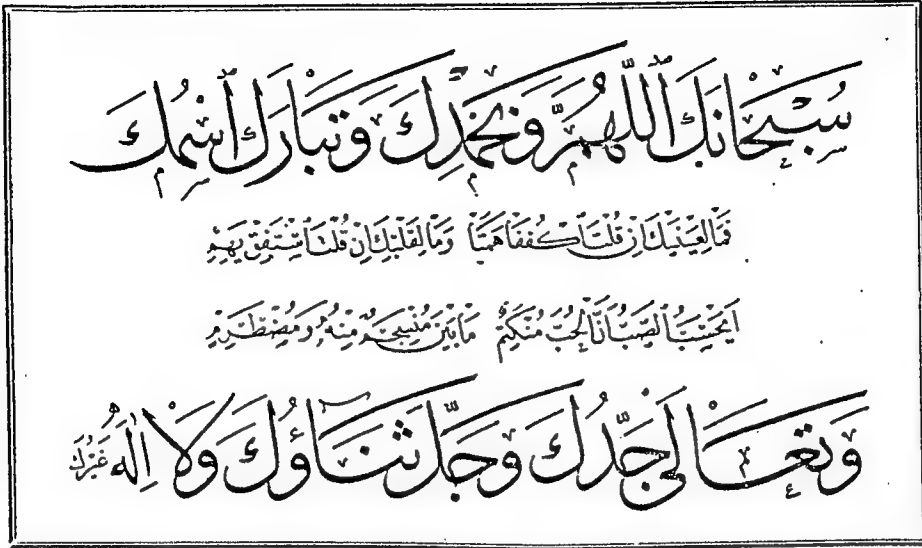
إن هذه القيمة هي صاحبة المجال الأوسع في نماذج الخط العربي، حيث تتدخل هذه القيمة في اللوحات الخطية ذات الأسطر المتعددة في نطاق الخط الواحد وذات الأسطر المتعددة المشتملة على خطوط متنوعة، وفي ضوء هذه القيمة يظهر التناسب الخاص بكل عمل من حيث أطوال الأسطر والمسافات الفراغية بينها والهوامش المحيطة باللوحة في جوانبها الأربعة. ويحتاج الخطاط أن يراعي هذه القيمة الفنية في إخراج اللوحات المتعددة الأسطر.

١ - التناسب في الصفحات المتعددة الأسطر يمثل كل سطر منها فنا من فنون الخط

العربي:

لاحظ الباحث في أعمال كبار الخطاطين التي تحوي على عدة أسطر وكل سطر عبارة عن نوع من أنواع الخط العربي وتستقل فيه العبارة بمعناها عن النوع الذي يليه فلاحظ الباحث أن المظهر الجمالي الذي يحقق التناسب يجب أن يكون كالتالي:-

- (١) أن يرسم الخطاط حاجزا صغيرا بينها.
- (٢) وأن يكون بين النوعين المتواليين صلة تاريخية فنية فالثلث والنسخ بينها قرابة فنية لذلك ينبغي أن يظهر متواليين والنسخ يناسبه (الفارسي) إذا أتى بعده لأن الفارسي قد ظهر تاريخيا بعد النسخ المتقن.
- (٣) أن يكون هناك تفاوت متناسب في عرض القلم بين النوع الخطي والنوع الذي يسبقه أو يتلوه فمثلا إذا تجاوز النسخ مع الثلث سابقاً أو لاحقاً يقتضي التناسب بينهما أن لا يقل عرض قلم النسخ عن ثلث قلم الثلث. وإذا تتابعت عبارتان من خط واحد فلا مانع أن يكون القلم فيها واحداً مع وجود فراغ مناسب بينهما أو أن يكون القلم في أحدهما مابين ثلث القلم في الآخر أو نصفه (شكل ٢١).



شكل (٣١) (عن : محمد عبدالعزیز الرفاعي : أحسن النماذج)

ب - التناسب في الصفحات المتعددة الأسطر من فن واحد من فنون الخط العربي:

أما التناسب في اللوحة المتعددة الأسطر من فن واحد من فنون الخط العربي فإنه يتحقق بمراعاة ما يأتي:-

(١) عند اتحاد عرض القلم في كل الأسطر يجب أيضا أن تتساوى هذه الأسطر في أطوالها الأفقية

(٢) وأن تتساوى المسافات العمودية بين الخطوط الأساسية للأسطر (الكرسي) وقد وجد أن البعد العمودي بين الخطوط الأساسية يحقق أكبر قدر من التناسب الجميل إذا كان مساويا لـ (٢٢ مثل - ٢٤ مثل) من عرض القلم فإذا كان مثلا عرض القلم مليمترا واحداً كما في النسخ تكون المسافة بين الخط الأساسي الذي يليه (٢٢ ملم، ٢٤ ملم) شكل (٢٢)، ويستحسن أن تزداد هذه المسافة في كتابة المصاحف إلى ٢٨ مثلا. لأن الحاجة في المصاحف تدعو إلى ذلك. ويلاحظ بأنه في الخط الكوفي ينبغي أن لا يقل الفراغ بين السطر والسطر الذي يليه عن أربعة أجزاء من الوحدات التي اتبعت في الكتابة.

يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اسْتَجِيبُوا لِلَّهِ وَلِلرَّسُولِ
 إِذَا دَعَاكُمْ لِمَا يُحْيِيكُمْ وَاعْلَمُوا أَنَّ اللَّهَ يَحُولُ بَيْنَ الْمَرْءِ وَقَلْبِهِ وَأَنَّهُ
 إِلَيْهِ تُحْشَرُونَ ﴿٢١﴾ وَاتَّقُوا فِتْنَةً لَا تُصِيبَنَّ الَّذِينَ ظَلَمُوا مِنْكُمْ
 خَاصَّةً وَاعْلَمُوا أَنَّ اللَّهَ شَدِيدُ الْعِقَابِ ﴿٢٢﴾ وَاذْكُرُوا إِذْ أَنْتُمْ
 قَلِيلٌ مُسْتَضْعَفُونَ فِي الْأَرْضِ تَخَافُونَ أَن يَخطفَكُمُ النَّاسُ
 فَأَوْبَكُكُمْ وَيَسْخَبُوا إِلَيْكُمْ يَنصُرُهُمْ رَبُّكُمْ مِنْ لَدُنْهُمْ وَأَنْتُمْ كَاذِبُونَ

(عن : المصحف الشريف بخط محمد أمين الرشدي)
 شكل (٢٢)

(٢) والتناسب في النوع الواحد الذي يختلف فيه عرض القلم ينبغي أن يراعى فيه أن
 لا تصطدم فيه الحروف الهابطة بالحروف ذات الأجزاء المرتفعة في القمة في السطر
 التالي. (شكل ٢٢) .

اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ خَلَقَ الْإِنْسَانَ مِنْ عَلَقٍ
 اقْرَأْ وَرَبُّكَ الْأَكْرَمُ الَّذِي عَلَّمَ بِالْقَلَمِ

شكل (٢٣)

ج - التناسب في تتابع الكلمات:

تقتضي هذه القيمة الفنية (التناسب بين الكلمات) أن يكون بينها تواصل معتدل
 يحقق هدفين رئيسيين:

- (١) مساعدة القارئ على القراءة السهلة.
- (٢) الجمال الذي يحقق الراحة النفسية والتذوق الجمالي للمشاهدة وذلك يتحقق
 بتقارب الكلمات بعضها من بعض بشرط أن تأخذ كل كلمة نصيبها من الوضوح

وَألا تتباعد المسافات بينها في بعض المواقع في حين أنها تتزاحم كثيراً في مواقع أخرى وأن يجتمع تناسب الحروف في الكلمة مع تناسب الكلمات في العبارة الواحدة أو في السطر فهما عنصران متكاملان (تناسب الحروف وتناسب الكلمات) وأن ضياع أحدهما يضعف كثيراً من القيمة الفنية للعنصر الآخر (انظر الشكل ٣١).

وقد لاحظ الباحث إن قواعد التناسب المتوارثة في دراسة الخطوط العربية في الشكل والنقاط والحليات تختلف من فن إلى آخر في فنون الخط العربي ويمكن إيجازها كالتالي:-

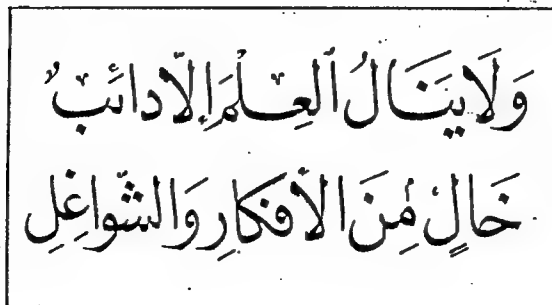
(١) في النسخ:

أ - الفتحاح تكون طويلة وبكل القلم فوق الأحرف المفتوحة الممدودة وتكون رقيقة وقصيرة فوق الأحرف المفتوحة القصيرة . (الفتحاح الخفيفة تكتب بحركة من يد الفنان بنفس القلم ولكنها ستظهر نحيفة) . (شكل ٢٤)

ب - الضمة والشدة والهمزة وعلامة الوصل فوق بعض الألفات الموصولة أو الحلية التحتية للحروف غير المنقوطة (تحت السين، تحت الحاء) كل هذه ترسم بقلم أصغر (تقريباً نصف عرض القيمة أو أقل) . (شكل ٢٤)

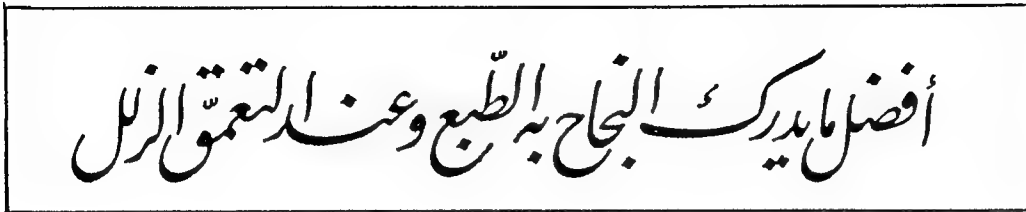
ج - السكون المفتوح :

يرسم أعلاه بكل عرض القلم ويرسم أسفله مخطوفا بسن القلم (شكل ٣٤)



(شكل ٢٤)

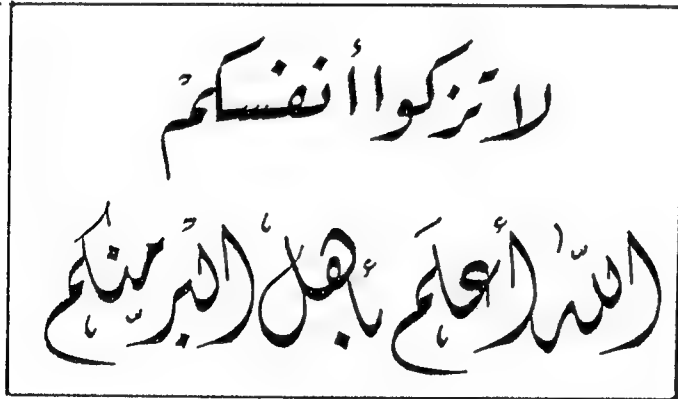
(٣) الفارسي: تقل فيه التحليات ولا تتجاوز ثلث عرض القلم. (شكل ٣٦)



شكل (٣٦)

(٤) الديواني:

يكتفى فيه بالهمزات فتكون قريبة من عرض القلم إذا كانت مفردة، وكذلك الشدة إذا دعت الضرورة إليها، وتكون الهمزة بثلث القلم إذا كانت تابعة لحرف - وما يراعى في الديواني يراعى في الرقعة. (شكل ٣٧)



شكل (٣٧)

(٥) الجلي الديواني:

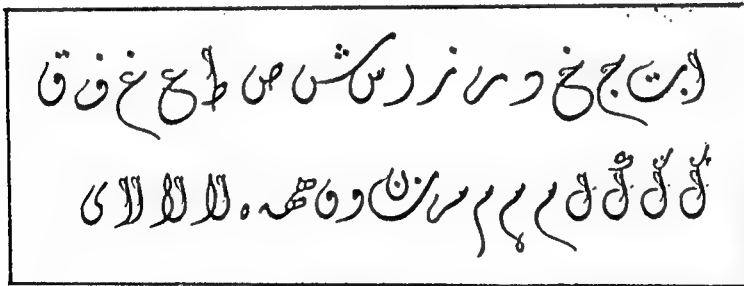
تكثر فيه التحليات ويضيف إليها الخطاط نقاطاً صغيرة متقاربة تعطيه التناسب الجميل الخاص به وتحقق صفته الفنية (الجلي) المميز عن أخيه (الديواني).

(شكل ٣٨)



شكل (٣٨) (عن: ناجي زين الدين : مرجع سابق)

ويلاحظ فيما تقدم من الأمثلة أنها كانت منصبة على تفاوت عرض القلم في الحليات المتنوعة وفي الخطوط المتنوعة، كما كانت منصبة على مدى كثرة هذه الحليات حسب طبيعة نوع الخط، فكثرة الحليات مستحسنة الثلث والنسخ وقلة الحليات مستحسنة في غيرهما من فنون الخط العربي - غير أن الجلي الديواني يميز بالاكثار من النقاط المتقاربة بالإضافة إلى تميزه عن الديواني في أشكاله بعض الحروف التي تعطيه صفته الخاصة به وهي (الجلي) ومن هذه الصور الخاصة به ما يظهر في الأحرف الآتية:- (شكل ٣٩)



(عن : هاشم البغدادي : قواعد الخط العربي) شكل (٣٩)

هـ - التناسب في جماليات الحروف المنفردة والمتصلة في أنواع الخط العربي:-

لقد تبين أن قيمة (التناسب) لاتراعي فقط في طريقة توزيع الحليات كثرة أو قلة ولا في تفاوت عرض القلم في هذه الحليات -فحسب- وإنما تمتد هذه القيمة إلى أشكال الحروف، فتظهر في أساسيات الخطوط أكثر من الحليات ومن توزيع الهوامش حول الكتابة.

ولقد اتضح مما سبق أن الوزير ابن مقله هو أول من أبرز الأثر الفني لقيمة «التناسب» في جماليات خط الثلث والنسخ فاهتدى إلى نظرية فنية نسبة إليه واشتهرت باسم: النسبة الفاضلة، وفيها وضع ابن مقله مقياساً فنياً للألف في خط الثلث وهو أن متوسط طولها العمودي يساوي سبع نقط من عرض القلم الذي كتبت به هكذا:

وان هذا الطول العمودي للألف يقترب منه جداً الطول العمودي

للجيم وأختيها في صورتيهما في خط الثلث حيث تبدوان كما يلي:-

وترى الصورة الثانية للجيم ذات الرأس المثلث والجسم المدور تبلغ

جملة مقاييسها العمودية مايتساوى مع طول قياس العمودي للألف

وهو النقط السبع أو يزيد قليلاً، بينما في حين أن الصورة الأولى

ذات الرأس الأفقي المائل عند اليمين قليلاً والجسم المدور المفتوح تبلغ جملة أبعادها

الرأسية نحو سبع نقاط ومن الممكن أن تقل إلى ست دون أن يختل جمالها،:

كما توصل ابن مقله أيضاً إلى أن البعد الأفقي داخل تجويف الباء المفردة وأختيها

وتجويف الفاء المفردة يبلغ ست نقاط فإذا أضفنا إليها مقدار السمكين الأيمن والأيسر

اكتمل طول الجسم الخارجي سبع نقاط كما يلي:-

أي أن الألف الثلثية المتوسطة الطول هي الأساس الذي تنسب إليه

مقاييس الحروف الكبيرة في الخط الثلث.

وقد استلهم هذا العالم العظيم تلك النظرية الفنية من تأمله للخطوط الجميلة التي كتبها

الخطاطون خلال القرنين الثاني والثالث الهجريين بالفطرة والذوق الجميل فاستخرج من

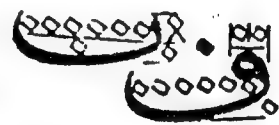
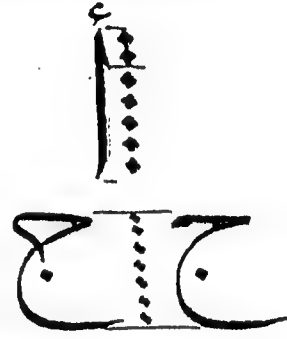
كتابتهم تلك النظرية العلمية وصارت من بعده نبزاً للأجيال التالية وأوحت إلى كبار

الخطاطين من بعده بالسير على منوالها فتمكنوا أن يضعوا نسباً أخرى كثيرة لجماليات

الحروف في فنون الخط العربي على اختلافها.

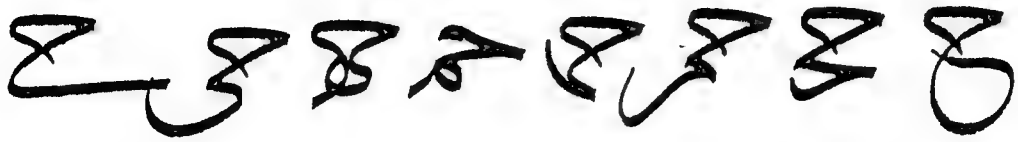
وفي الصفحات التالية سيقوم الباحث بتوضيح قيمة التناسب حينما تراعى في صور

الحروف المنفردة والمتصلة في مختلف أنواع الخط العربي:-



١ - التناسب الجمالي في صور (الجيم والحاء والياء) :

- * ومن أمثلة تأثير قيمة التناسب في صور الحروف أيضا ظهور رأس الجيم المبتدئة أو اختيها بصورة مثلثة إذا تلاها حرف من الحروف الآتية في خط الثلث أو كانت مفردة مدورة الجسم يتضح ذلك في الصور التالية :-



- * وفي الفارسي تظهر رأس الجيم المبتدئة أو اختيها إذا تلاها أحد الأحرف الآتية أو كانت مفردة بصورة خاصة كما يلي:-



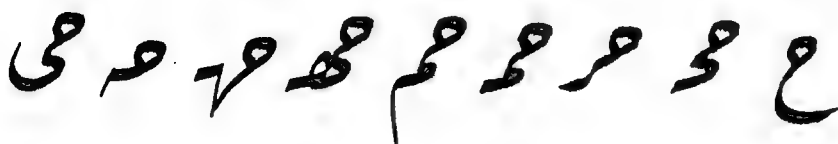
- فيلاحظ أن رأس الجيم أو اختيها في كل هذه الأمثلة مدورة في جانبها الأيمن، وفي حالة الهاء المتوسطة شكل آخر بعد رأس الجيم المبتدئة أو إحدى اختيها تتغير صورة الرأس إلى الشكل الآتي :



- * ومن تأثير قيمة التناسب في رأس الجيم المبتدئة أو اختيها أنها يجب أن ترسم بصورة بيضوية إذا تلتها الراء المعلقة (أو الزاي) كما يلي:-



- * وتظهر مثل هذه الصورة البيضوية في خط الرقعة في الجيم المبتدئة أو إحدى اختيها إذا تلاها أحد الأحرف السابق عرضها في الفارسي :



أما إذا أتى بعد الجيم المبتدئة أو اختيها حرف من غير هذه الحروف فإنها ترسم مثلثة كما في الصور الآتية:

ما حب حمر من حصن حصن مع ... الخ

* ومن أمثلة التناسب في خط النسخ تفاوت درجة الميل في رسم رأس الجيم المبتدئة أو اختيها عند الاتجاه بها من اليسار إلى اليمين حيث يزداد الميل أو يقل بحسب ما يتلوها من الأحرف فيكون الميل زائدا إذا أتى بعدها (جيم أو ميم أو هاء المتوسطة ذات الفراغين أو ياء أخيرة) كما في الصور الآتية:

ح ح ح ح ح ح ح ح

ويكون الميل معتدلاً إذا تلاها أي حرف آخر من الحروف غير الصاعدة كما في
الصور الآتية:

ح ح ص ج ح ف ... الخ

ويكون الليل خفيفا غير ملحوظ إذا كتبت مفردة (ح)

٢ - التناسب الجمالي في صور (العين أو الغين) :

ومن أمثلة التناسب في خطوط (النسخ والثلث والفارسي) إختلاف صورة العين أو الغين المبتدئة إذا تلاها حرف عمودي صاعد عن صورتها إذا تلاها حرف غير صاعد:

* ففي النسخ تظهر الصور الآتية إذا تلاها حرف عمودي صاعد:

وتسمى هذه الصورة باسم (عين علي).

عَا عَد عَكَ عَلَ عَه عِه

ع ع ع ع ع ع ع ع ع .. الح

ع

التي تليها راء هلالية:

عادل على على علاء

ع. عبید بن جراح
ع. عمر بن الخطاب

2

کما یلی :

ع

فهذه الصورة لرأس العين أو الغين لا تظهر مع الراء المقوسة:

* وفي الفارسي تظهر صورة (عين علي) مع الأحرف الصاعدة العمودية ومع الهاء

الآخيرة كما يلي :

عما عكء عل علا عدعه

وتظهر صورة (عين عمر) إذا تلاها حرف هابط أو غير صاعد، أو كانت مفردة

كما يلي:

ع عد عب عج عس عص عط عف عم عمد عز
عز عهد غير عد عى ع

فيلاحظ في هذه الأمثلة أن رأس العين أو الغين المبتدئة في صورة موحدة مع جميع الأحرف غير الصاعدة أو الهابطة، أو إذا كانت العين مفردة.

٢- التناسب الجمالي في صور (الدال و الذال) :

وتؤثر قيمة التناسب في حرف الدال أو الذال في الصورتين المفردة والمتصلة فتعطي لكل حالة من الأفراد أو الاتصال الصورة الملائمة في الخطوط (النسخ والثلث والفارسي والرقعة والديواني) :

* ففي النسخ الفني المتقن تظهر الصورتان الآتيتان : د د

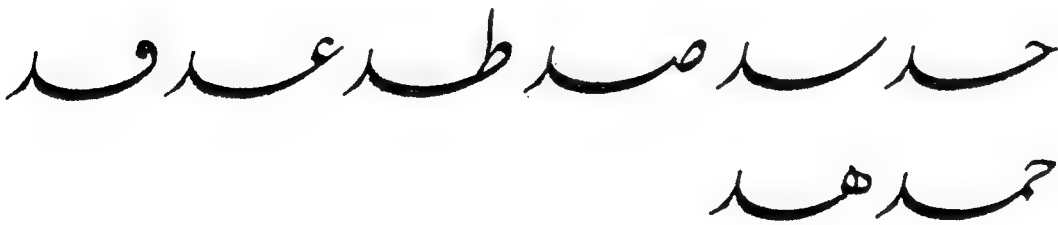
ويلاحظ أن لكل منهما جمالها الفني الخاص بحالة الانفراد، والجمال الفني الآخر الخاص بحالة الإتصال، ولايجوز وضع أي منهما في موقع الأخرى ولكن الهندسة الآلية الخالية من مرونة الجمال قد أظهرت في (النسخ الصحفي) صورة واحدة للدال أو الذال في الحالتين (الإنفراد والإتصال) حيث نرى هذه الصورة الموحدة للحرفين.



* وفي الثلث تظهر صورتان الآتيتان : ولكل منهما جمالها الخاص في موقعها ولا يجوز وضع أي صورة منهما في موقع الأخرى.



* وفي الفارسي تظهر صورتان الآتيتان : حيث يلاحظ أن لكل منهما جمالها الخاص في موقعها وكذلك يقال هنا إنه لا يجوز وضع إحداها في موقع الأخرى ولا إخراجهما في صورة موحدة. واستكمالا لدراسة بعض صور الدال وهي الدال المسبوقة بحروف ممدودة تعرض الصور الآتية :-




وتحدث نفس هذه الصور أيضا (صورة الحروف الممدودة السابقة للراء أو الزاي غير المعلقة) حيث تناسبها كما تناسب الدال والذال :

ح ر م ط ر غ ف ر ع م ه ر

فيلاحظ أن هذه الأحرف الأربعة (الدال والذال والراء والزاي) قابلة لكتابة الحرف السابق بصورة ممدودة والمد هنا له جماله الذاتي ويمكن أن يستفاد به في تحقيق قيمة التوافق والتوازن في تراكييب الجمل في الخط الفارسي.

كما يمكن أن نستنتج أن هذا المد السابق لهذه الأحرف الأربعة غير جائز في الأحرف الخمسة (الباء والتاء والثاء والنون والياء) إذا وقعت سابقة لهذه الأحرف الأربعة كما لايجوز أيضا إحداث مد في اللام أو الكاف إذا وقعت سابقة لأي حرف من هذه الأحرف الأربعة ولا مع غيرها في الخط الفارسي.

* **وفي الرقعة :** تظهر للدال أو الذال صورتان : الانفرادية ، والاتصالية : كما يلي:

 حيث يظهر للصورة المتصلة تنوء قليل جدا بارز إلى أعلى سابق لجسمها - ولولا هذا التنوء لالتبست بالراء، ومن هنا تظهر لصور الحروف في فنون الخط العربي فلسفة عقلانية تحافظ على شخصية كل حرف حتى لا يلتبس بغيره إلى جوار الجماليات الفنية، فاندمجت بذلك الحيغة الهجائية مع الجمال الفني.

* **وفي الديواني :** تظهر الدال أو الذال في حالتيهما كما يلي :-



ويلاحظ أيضا نفس الملاحظة السابق ذكرها في خط

الرقعة إذ يظهر ذلك التنوء الصاعد في مقدمة الدال أو الذال المتصلة لتمييزها عن الراء المتصلة .

* وفي الجلي الديواني : تظهر الدال أو الذال في الحالتين كما يلي :

ر

ويلاحظ تمييزاً تعمده الفنانون في الصورة المنفردة للدال والذال في (الجلي الديواني) حيث قد حذفوا منها الجزء الذي يصل رأسها المنحني بجسمها الهلالي لتظهر شخصية الدال أو الذال في الصورة (الديوانية الجلية) بسمه خاصة بهذا الحرف في هذا النوع من فنون الخط .

ونلاحظ بعد ما سبق ذكره في الخطوط الثلاثة الأخيرة (الرقعة، والديواني، والجلي الديواني) أن النتوء الصاعد إلى أعلى في الدال أو الذال المتصلة، هو نتوء قصير إذا قارناها بصعود الدال أو الذال في النسخ والثلث والفارسي - ذلك لأن تلك الخطوط الثلاثة (الرقعة والديواني والجلي الديواني) قد نشأت جميعاً في بيئة واحدة وهي (تركيا العثمانية) التي إبتكر فنانوها هذه الخطوط الثلاثة بحروف عربية وصور تركية، وقد صاحبهم الإلهام الفني في هذه الصور التي لم تكن معروفة في الخطوط العربية أو الفارسية قبلهم ، ثم أعجب بها الفنانون في مسار أنحاء العالم العربي ، وصارت خطوطاً عربية منضمة إلى الفنون العربية السابقة لها في التاريخ .

٤- التناسب الجمالي في صور (الراء والزاي) :

وتؤثر قيمة التناسب في حرفي (الراء والزاي) فتعطي لكل منهما صوراً كثيرة ونبدأ هنا بالصورة المقوسة (غير المعلقة) ثم نعقب بعدها بالصورة المعلقة. فكما تم عرض صورتَي الدال والذال مفردتين ومتصلتين في الخطوط المختلفة سيتم مثل هذا العرض (للراء أو الزاي) منفردتين ومتصلتين في الصورة غير المعلقة ويضاف إليها (الواو) للتشابه الكبير بينها وبين الراء غير المعلقة في كل من (النسخ والثلث والفارسي والرقعة والديواني والجلي الديواني) .

* وفي النسخ تظهر هذه الأحرف كما يلي:

ر ر و و

وتسمى هذه الصورة

بالصورة (الهلالية) التي تشمل هذه الأحرف الثلاثة (الراء والزاي والواو) . ومن اللازم في رسم هذه الصور الهلالية لهذه الأحرف الثلاثة توزيع الجزء الأعلى من كل حرف منها فوق (خط الأساس) وهبوط الجزء المقوس (الهلالي) تحت خط الأساس .

* وفي الثلث تظهر صورتان لكل حرف من هذه الأحرف الثلاثة إحداها مقوسة في الاتصال والانفراد - كما يلي :-

ث ث و و

والصورة الأخرى لهذه الأحرف الثلاثة في خط الثلث تسمى (الصورة الخنجرية)

كما يلي:

ث ث و و

لأن الجسم كما يبدو منطلق من اليمين

إلى اليسار بحركة منحدرية طويلة لها نصل مدبب في يسارها يشبه نصل الخنجر . ومن الإلتزامات الجمالية أيضا في هاتين الصورتين (المقوسة والخنجرية) في خط الثلث (كما في النسخ) أن تكون منطقة الرأس والعنق فوق خط الأساس ومنطقة الجسم (المقوس أو الخنجري) تحت خط الأساس .

* وفي الفارسي : تبدو الراء والزاي (غير المعلقين) ومعهما (الواو) وفي نهاية كل

من الثلاثة ذيل قصير نحيف هابط قليلا جدا تحت خط الأساس كما يلي :-

فالذيول الأربعة كلها متشابهة في النحافة
والإنحدار القليل تحت خط الأساس ولكن
الوار لها رأس وعنق صغير جدا يتدلى تحت



الرأس من اليمين حتى تتحدد شخصيتها ولا تلبس بالراء والزاي وسيأتي مزيد من
توضيح هذا الرأس عندما يأتي دور الحروف ذات الرؤس المماثلة مثل (الفاء والقاف).

* وفي الرقعة : تظهر هذه الأحرف الثلاثة متصلة ومنفردة على الصور الآتية :

ويلاحظ هنا أن الأطراف اليسرى لهذه الصور
الأربع مرتكزة على خط الأساس ويستنتج من



ذلك قاعدة تنظيمية هي أن هذه الهلالات الثلاثة : (راء ، زاي ، وار) في خط النسخ
تهبط تحت الأساس وكذلك يحدث فيها هبوط قليل جدا في الفارسي لأن الفارسي متأثر
بخط النسخ العربي المتقن كما سبق ذكره ولكنها في الرقعة ترتكز على خط الأساس
وترفع ما سبقها في الإتصال.

* وفي الديواني : تظهر صور هذه الأحرف الثلاثة كما يلي :

ويلاحظ هنا أن أطراف الهلالات في هذه
الصور الأربعة مرتكزة على خط الأساس وأن
هذه الهلالات نظام مواقعها متماثل مع نظام
الرقعة.



* وفي الجلي الديواني : تظهر هذه الأحرف الثلاثة ولها هلالات في أطرافها متماثلة

مع صورة هذه الهلالات في الديواني من حيث النظام والصورة. ولا يظهر خلاف في
الصورة هنا إلا في رأس الراء أو الزاي
فقط حيث نرى رأس الراء أو الزاي



خاليا من الركيزة الدقيقة الخاصة بصورتها في الديواني.

ويلاحظ من العرض السابق لهذه الهلالات الثلاثة (را و زاي و واو) انها متشابهة من حيث نظام مواقعها في كل من الرقعة والديواني والجلي الديواني وقد سبق تحليل ذلك علميا وتاريخيا.

ومن الدقائق الجمالية الهامة إننا نلاحظ منطقة ترابط رأس الراء المتصله أو الزاي بالحرف السابق لها دون أن يكون في هذه المنطقة تنوء بارز إلى أعلى مثل ذلك الذي يظهر في الدال أو الذال المتصله فهذا التنوء خاص بإتصال الدال أو الذال لتمييز شخصيتها الخاصة عن الراء أو الزاي ويختفي ذلك التنوء تماما في إتصال الراء والزاي بما قبلهما ليحل محلها انتقال لين هابط ضئيل يبدأ تحته جسم الراء أو الزاي ويتجلى ذلك في الخطوط التركيبة الثلاثة، وينبغي أن نساعد القارئ المتفك على المقارنة الدقيقة بعرض الصور الآتية للدال والذال والراء والزاي في حالة الإتصال في الخطوط الثينة.

* ففي الرقعة : تبدو صورة الإتصال هكذا

* وفي الديواني : تبدو صورة الإتصال هكذا

* وفي الجلي الديواني : تبدو صورة الإتصال كما في الديواني

٥- التناسب الجمالي في صور (الراء المعلقة) :

إن للراء المعلقة تأثيرا جماليا في موقع اتصالها بالحرف السابق لها وسيوضح هذا التأثير الجمالي بعد عرض الأمثلة فيما يلي:

* تفني النسخ :- يظهر تأثيرها الجمالي في الصور الآتية :-

ب ن ز ير

صورة اتصالها بمجموعة الأحرف الخمسة :

فيتضح في هذه الصورة ملحوظتان ...

- الملحوظة الأولى أن الصورة كلها من بدايتها إلى نهايتها هي بنفس صورة الرء المعلقة المفردة:



- الملحوظة الثانية : أن هذه الرء المعلقة قد أعطت نصفها المقوس الأعلى لأي حرف من الأحرف الخمسة التي سبق عرضها في مجموعة الباء وما يشبهها أي أنها حولت كل حرف من هذه الأحرف الخمسة إلى جزء مقوس إلى أعلى ومنحدر ثم تعلق نصفها الأخير بهذا الجزء الأول فتدلى أسفل (خط الأساس) متعلقا بالجزء الأعلى.

ثم تظهر هذه الرء المعلقة إذا سبقها حرف الجيم أو إحدى أختها خط النسخ: إذا كانت إحداها متصلة بما قبلها:

ح حر حفر

فيلاحظ في هذه الصور أن هذه الرء المعلقة لها تأثير جمالي في رأس الجيم السابقة لها حيث قد أعطت حركة أفقية لرأس الجيم ثم أعطت حركة مقعرة قليلا إلى أسفل مع انحدار في تكملة الجيم لتتناسب هذه الحركة مع جسم الرء المعلقة المتصلة بها. في حين أن أحرفا أخرى غير الرء المعلقة تفصل برأس الجيم وتكون في موقع منخفض بعدها ولكن لا يظهر في الجزء الثاني تحت رأس الجيم تلك الليونة المتقعرة ويتضح ذلك عند مقارنة الصورتين:



مح بنم محمد بنم بجه حى

فالإختلاف يظهر في الجزء الثاني من رأس الجيم . فإن كان متجها إلى راء معلقه يجب أن يتقعر في ليونه جماليه وإن كان متجها إلى غيرها يجب أن ينحدر بدون هذا التقعر، وهذا الإختلاف ما هو إلا مثال من أمثله كثيرة متعددة تقتضيها قيمة (التناسب) في الإنتقالات الجمالية الجزئية.

* وتتصل الراء المعلقة أيضا برأس السين أو الشين فتحول الحركة الثالثة منهما إلى تقوس محدب إلى أعلى وينحدر ليلتقي مع النصف الأخير من الراء المعلقة. يظهر ذلك في الصورة الآتية :

س

فيلاحظ أن الحركة الثالثة من السين أو الشين قد استعيرت من النصف الأعلى من الراء المعلقة فصارت هذه الحركة تحذم السين والراء المعلقة معا تحقيقا لقيمة التناسب في هذه الصورة.

* وتتصل الراء المعلقة أيضا برأس الصاد أو الضاد فيحدث في هذا الإتصال مثل ما حدث تماما في الإتصال السابق بالسين أو الشين كما يلي:

ص

* وتتناسب الراء المعلقة أيضا مع رأس الطاء والظاء ولكن صورته تختلف قليلا عن صورتها مع السين أو الضاد كما يلي:

ط
فيلاحظ ليونه متقعره في قاعدة رأس الطاء أو الظاء لا علاقة لها بالراء المعلقة وإنما هي طبيعية ثابتة في رأس الطاء أو الظاء في انفرادها واتصالها بأي حرف يليها. إلا أن الراء المعلقة زادت من انحدار ما تبقى من قاعدة رأس الطاء أو الظاء.

* وتتصل الراء المعلقة أيضا برأس العين أو الغين المبتدئة فيحدث في القاعدة السفلى لهذين الرأسين ليونه متقعره شبيهة بالليونه التي لوحظت تحت رأس الجيم المتصله بما قبلها أو أختيها مثل :

وتختلف هذه الصورة عن صورة اتصال رأس العين المبتدئة أو الغين كحروف منخفضة عنها حيث لا تحدث حينئذ تلك الليونة المتقعره الخاصة بالراء المقعره كما في الأمثلة :

ع عر عمر عم عمد عر عى ع


* وتتصل الراء المعلقة أيضا برأس العين والغين المتصلتين بما قبلهما فتؤثر على الجزء التالي للرأس مباشرة بالإنحدار فقط لأن هذا الإنحدار هو الذي يتناسب جماليا مع نهاية الراء المعلقة كما يأتي : يعز صغر

* وتأتي الراء المعلقة أيضا بعد رأس الفاء أو القاف المبتدئتين والمتصلتين بما قبلهما كما يلي: فر يفر

فيلاحظ أن الراء المعلقة هي التي وجهت قاعدة الفاء أو القاف إلى مزيد من الإنحدار يجعلها متناسبة مع نهاية الراء المعلقة كما حدث في رأس العين المتصلة بما قبلها.

* وتأتي الراء المعلقة أيضا بعد الكاف المائله ذات الرأس المنحدر الطويل في حالتها الابتداء والاتصال بحرف سابق كما يلي: ك بكر

فيتكرر هنا أيضا تأثيرها بالإنحدار الزائد على الجزء النهائي من الكاف ليتهيأ الاتصال بالجزء النهائي من الراء المعلقة ويجب الإمتناع بتاتا عن توصيل الراء المعلقة بالكاف المبسوطة ذات الفرعين الأفقيين كما يجب الامتناع بتاتا عن توصيل الراء المعلقة باللام في خط النسخ.

* وتتناسب الراء المعلقة أيضا مع صورة معينة من رأس الميم المبتدئه وهي الميم ذات الرأس البارز إلى أعلى حيث تكون مطموسه كما يلي :  فيلاحظ انحدار نهاية الميم لتلتقي مع نهاية الراء المعلقه مثلما في بعض الأحرف السابقة ولا يجوز إستعمال صورة أخرى من صورة رأس الميم مع الراء المعلقة. كما انها لا تأتي مع رأس الميم المتصلة بما قبلها في خط النسخ.

* وتتناسب الراء المعلقة أيضا بعد الهاء في أربع صور للهاء كما يلي:



والتأثير الظاهر هو التأثير فيما سبق من الجروف وهو انحدار الحركة الأخيرة من الحرف السابق لتلتقي مع الحركة الأخيرة من الراء المعلقة.

أما في الثلث : فسيتم عرض صور اتصالات الراء المعلقة بنفس الأحرف السابقة ذكرها في صور النسخ مع زيادة حرف واحد عليها وهو (اللام) وسيأتي في موضعه.

* فمع الأحرف الخمسة السابق ذكرها تظهر صورة الراء المعلقة في الثلث مثل صورتها المفردة تماما كما يلي :



والتأثير هنا كما سبق ذكره في خط النسخ وهو أنها أعطت نصفها الأول كما هو للحرف السابق من الأحرف الخمسة وتعلق نصفها النهائي بالجزء الأول من الحرف السابق المستعار أصلا من نصفها الأعلى .

* ومع مجموعة الجيم المسبوقه يظهر تأثير الراء المعلقة في رأس الجيم حيث يكون أفقيا ثم في الحركة التحتية ينحدر في تقعر لين لنتهيا للإتصال بالحركة الأخيرة من الراء المعلقة وهما نفس التأثيرين السابق ظهورهما في النسخ:

ح ح ف ح س

ويجوز في الثلث أن تأتي الراء المعلقة بعد الجيم المبتدئة (ولا يحدث ذلك في النسخ)
وحيث يجب رسم رأس الجيم المبتدئة بالشكل المثلث هكذا:

ح

* وفي اتصالها برأس العين أو الغين المبتدئتين يظهر أيضا تأثيرها في الحركة التحتية بإعطائها ليونة متقعرة منحدره كما يلي :

ع

ومع العين واختيها المسبوقتين لا تظهر هذه الليونة وإنما يظهر الأثر المتكرر دائما قبل الراء المعلقة وهو الانحدار الذي يتناسب مع هذه الراء:

ع س ع ص ع

وقد سبق عرض بعض هذه الصور في خط الثلث من زاوية تحليلية أخرى وهي أن الأحرف المنخفضة عن رأس الجيم المبتدئة تعطيها الشكل المثلث، أما عرضها هنا فهو للتنبيه على تأثير الراء المعلقة في الحركة التحتية من رأس الجيم المبتدئة حيث تظهر ليونة متقعره مولا تظهر هذه الليونة المتقعره في الحركة التحتية في غير الراء المعلقة. وتأتي هذه الأحرف المنخفضة أيضا مع رأس العين المبتدئة فلا تظهر الحركة التحتية المتقعره كمايلي:

* وتتناسب الراء المعلقة أيضا في الثلث مع السين أو الشين أو الصاد أو الضاد ، فتخرج الصور البتالية :

فيلحظ هنا أن الحركة النهائية من السين أو الشين أو الصاد أو الضاد قد أستهيرت من الجزء

الأعلى من الراء المعلقة، فتم بذلك التناسب الجميل بين الحرفين.

* وتتناسب الراء المعلقة في الثلث أيضا مع (الطاء والظاء) و (الفاء والقاف) فتخرج من هذه الاتصالات أمثال الصور الآتية :

طرطر فر مر

والمهم في هذه الصور وفي كل التقاءات الراء المعلقة مع الحروف السابقة لها هو أنها تؤثر على الحركة النهائية للحرف السابق لها بالانحدار الذي يتناسب مع حركتها النهائية.

* وتتناسب الراء المعلقة مع (الكاف) ذات الرأس المائل ، مبتدئة أو مسبقة مثل

كركر مكر

أما الكاف المزدوجة (ك) فلا تناسبها الراء المعلقة لا في النسخ ولا في الثلث

* وتأتي في الثلث صورة للراء المعلقة بعد (اللام) - ولا يحدث ذلك في النسخ

لر

* أما بعد الميم : فيمكن أن تتصل الراء المعلقة برأس الميم المبتدئة والمسبوقه

(وهذه هي نفس صورة الميم المفردة المعلقة)

هـ

ثَمَر ثَمَر المَر المَر
قَر قَر جَمَر جَمَر

ويلاحظ أن رأس الميم المسبوقه التي تتناسب مع الراء المعلقة منحصرة في أشكال أربعة وهي

المائلة المطموسة

المفرغة من داخلها

المفلوكة من اليسار

للوزية

هـ

هـ

هـ

هـ

وكل هذه الصور الأربعة تظهر أيضا في الميم المسبوقه التي تقرأ ميمًا فقط.

* وتتناسب الراء المعلقة في الثلث أيضا مع رأس الهاء المبتدئة والمسبوقه، فتظهر هذه

الأمثلة:

هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ

وفي الفارسي : لا تظهر الراء المعلقة في الفارسي وحدها ولا تتناسب مع الأحرف

الخمسه - ولا مع اللام - ولا مع الكاف وتظهر في الإتصالات الآتية :

* فهي تتناسب مع الجيم المبتدئة أو المسبوقة فتخرج معها في هذه الصور:

فيكون الجزء الواقع تحت رأس
الجيم أو أختيها في كل هذه

ع ح ح

الصور في وضع جمالي واحد وهو منحدر في ليونة متقعة ليتناسب مع الرء المعلقة
ولابد في الجيم المبتدئة أن يغلق رأسها من اليسار وتظهر صورتها في شكل بيضوي.

* وتتناسب الرء المعلقة مع العين والغين مبتدئة ومسبوبة فتخرج الصور الآتية :

وهنا لا تكاد تظهر الليونة المتقعة وإنما

الواجب ظهوره هو الانحدار الذي يبدأ

ع س ع م

بعرض العلم واضحا ثم ينتهي بنهاية الرء المعلقة النحيقة وكل هذه المظاهر الجمالية
الجزئية قد أملاها التناسب على الخطاطين الحاذقين لهذا الفن.

* وتتناسب الرء المعلقة أيضا في الفارسي مع السين والشين والصاد والضاد مبتدئة

ومسبوبة فيحدث هنا في الصورة مثلما يحدث في النسخ والثلث وهو أن الجزء

النهائي من السين أو الشين أو الصاد أو الضاد يتحذب إلى أعلى قليلا بكل عرض

القلم ثم ينزل منحدرًا ونحيقًا ومنسابًا حتى نهاية الرء المعلقة فتخرج الصورة هكذا:

س ل س ص ل ص

وهنا يلاحظ التشابه بين صورة هذا الإتصال في النسخ والفارسي في ذلك الجزء

النهائي من السين أو الشين أو الصاد أو الضاد - وهو الجزء المحذب إلى أعلى-


والمنساب في رشاقة ونحافة إلى أسفل وذلك من الملامح الجمالية التي تسربت من

جماليات النسخ إلى جماليات الفارسي بتأثير التناسب الذي يرضي ذوق الفنان في

كل من هذين النوعين وكأنما قد حدث بين خطاطي النسخ ، وخطاطي الفارسي

اجتماع اتفقوا فيه على إظهار هذا الملمح الجمالي ، والواقع أن ذلك الإجتماع لم يحدث،

وانما هي روح الخط العربي التي تسري في أذواق الفنانين من نوع إلى آخر.
* وتناسب الراء المعلقة مع الطاء والظاء مبتدئة ومسبوقه في الفارسي فتخرج الصور الآتية:

ويلاحظ هنا أن الراء المعلقة تؤثر على رأس الطاء أو الظاء بتأثيرين جماليين:

الأول منهما أنها قد أعطت للجزء الأعلى من رأس الطاء أو الظاء نحافة يجب الالتزام بها، حتى تتناسب هذه النحافة مع التأثير الثاني وهو أن الحركة التحتية في رأس الطاء أو الظاء يجب أن تكون بكل عرض القلم مع انحدارها ... وسيأتي توضيح أكثر لمواقع النحافة والسماكة الكاملة في تصوير رأس الطاء أو الظاء في موضعها ليتضح تذوق التأثيرين الجماليين الناشئين من الراء المعلقة، وسيظهر حينئذ أن الراء المعلقة في اتصالها بالطاء والظاء قصير من المؤثرات التي تجعل رأس الطاء أو الظاء نحيفا وحركتها التحتية بكل عرض القلم، وهناك مؤثرات أخرى تحدث نفس هذا الأثر وسيتم توضيحها في موضعها.

* وتأتي الراء المعلقة بعد الفاء والقاف المبتدئتين والمتصلتين فتخرج الصور الآتية :
حيث يتضح التأثير الجمالي للراء المعلقة على الحركة السابقة لها في نهاية الحرف السابق التي تظهر بكل عرض القلم مع رقة وانحدار ينساب متدرجا من السماكة إلى الرقة حتى نهاية الراء.

* وتأتي بعد الميم المبتدئة و المسبوقه، فتظهر الصور الآتية :
فيتضح أن صور الميم الثلاثة تصلح كل منها للإنسياب نحو الراء المعلقة متدرجة من السماكة الكاملة إلى السماكة الرقيقة التي تنتهي بنهاية الراء المعلقة.

* ومع الهاء المبتدئة والمسبوقه تخرج الصور الآتية :

هر هر كهر كهر هر هر

فيتضح هنا أن الجزء النهائي من الهاء المبتدئة أو المسبوقه يجب أن يكون نسبيا بكامل عرض القلم في بدايته ثم ينساب منحدرًا ومتدرجًا من السماكة إلى الرقة حتى يتحول إلى حركة الراء المعلقة فهذه الإنتقالات الجمالية قد استدعاها التناسب. والراء المعلقة في معظم إتصالاتها تجعل الجزء السابق لها مبدوءًا بكل عرض القلم مع ليونه وتدرج إلى النحافة وتكون الراء المعلقة بعد أي حرفين متواليين في الخط الفارسي كما يلي:-

صبر طير كبر نير

وفي الجلي الديواني : تظهر للراء المعلقة صورة منفردة قريبة الشبه بصورتها في النسخ وتظهر متصله برأس الميم فقط مبتدئة ومسبوقه فتخرج من ذلك الصور الآتية: ويراعى فيها عدم هبوط نهاية الراء المعلقة عن خط الأساس حتى لا تلتبس بصورتها في النسخ ولا تستخدم الراء المعلقة في الديواني ولا في الرقة .

مر مر عمر

٦-التناسب الجمالي في صور (السنين والشين) :

عند تتبع صورة الأسنان الثلاثة للسين والشين في كل أنواع الخط العربي ما عدا الكوفي تظهر لنا ملحوظة كأنها متفق عليها بين فئات الخطاطين المجيدين في كل نوع في حين أنه لا إتفاق بينهم في هذا لكن الذوق الفني العام في طبيعة الخط العربي هو الذي أدى إلى إخراج الأسنان الثلاثة للسين أو الشين في كل الخطوط

العربية بنسبة متدرجة فتظهر الحركة الأولى وهي أقلها إتساعا وتظهر الوسطى بإتساع يزيد قليلا عن الأولى وتظهر الثالثة بإتساع يزيد قليلا عن الوسطى ويحدث ذلك في كل فنون الخط ما عدا الكوفي بتأثير التناسب الجميل الذي يحس به الذوق الفني العام وفيما يلي نعرض للدارس صور أسنان السين في الفنون الخطية:

في النسخ :

س ا س د س ه س س ف س و س ه د أسس

يلاحظ الحركة الثالثة من السين أو الشين هي أوسع الحركات الثلاث ويزداد إتساعها نسبيا حينما تتصل السين بسين أخرى، وتكتب في إتجاه مستقيم منحدر إذا أتى بعدها راء هلاية لأنها في هذا الشكل تتناسب مع هلال الراء.

وفي حالة إضافة حركة رابعة بعد اكتمال الحركات الثلاث للسين أو الشين يتعين زيادة من الحركة الأخيرة من السين أو الشين بحيث تظهر أوسع نسبيا مما لو كانت غير متلوة بحركة رابعة ، ويصير زيادة امتداد الحركة الثالثة من السين أو الشين المتلوة بحركة رابعة أمرا لازما كما يلي:

سنا سيد س نه سيف سبق

في الثلاث :

سا سل سه سر سب
سب سس سر أسسر

ويلاحظ في الحركة الثالثة من السين أو الشين في الثلاث نفس ملحوظات التي لوحظت في النسخ وهي أن الحركة الثالثة يزداد إتساعها نسبياً حينما تقع بين سينين متواليتين وتكتب مستقيمه منحدره وحينما تأتي بعدها راء غير معلقة.

في الفارسي :

وتزيد السن الثالثة في السين إذا أتت بعدها سين أخرى في الفارسي وتتغير الحركة الثالثة إلى المنظر المحدب إلى أعلا حين وصلها بالراء ولا يجوز تغير هذه الصور وإلى صورة الراء الأخرى مع السين، وللمقارنة الجمالية ثم إضافة السين ذات الأسنان إلى السين الممدودة بدون أسنان التي يكثر استعمالها في الخط الفارسي لما لها من الجمال الذاتي في بعض المواقع، وكثيراً ما يحتاج إليها الفنان في تحقيق التماثل والتوافق في تصنيف الكلمات المتوالية في عبارة واحدة :

س سا سد سب شف شق أسس سط سع

وكثيراً ما تستخدم في (الفارسي) صورة جميلة أخرى للسين أو الشين (بغير أسنان) - حيث تحل محل الأسنان حركة انسيابية جميلة ذات انحدار متدرج من النحافة إلى السماكة تأتي بعدها (الكأس) - أو حرف واحد يتناسب مع الحركة المنحدرة (دال أو ذال - راء أو زاي) أو حرفان يتناسبان مع الحركة الممدودة.

س کس در سنانہ

وفي الرقعة : يظهر التدرج النسبي بين أسنان السين أو الشين في الصور الآتية:

سا سه شب شرف شو شو سس سط سر سر سو

ففي كل هذه الصور يلاحظ أن الحركة الثالثة من السين أو الشين هي أوسع الحركات وبذلك تحقق التدرج النسبي. لكنها عند إتصالها بالطاء أو الظاء صاحبها زيادة في الإتساع مع انحدار إلى أسفل حتى صارت شبيهة بباء هابطة قليلا وذلك لتناسب مع إيقاع رأس الطاء فوقها مع الإحتفاظ بفراغ قليل تحت الطاء لتحقيقا للجمال الذاتي في الطاء المتصلة بما قبلها في خط الرقعة. ولا تشذ الحركة الثالثة من السين أو الشين من حيث زيادة اتساعها عن الحركة السابقة لها - إلا في حالة اتصال السين أو الشين ذواتي الأسنان بالراء بعدها فإن الحركة الثالثة حينئذ يجب تصغيرها لتصير مثل الأولى.

سے سا سدر سر سو سمیں سط شفق لں لں لں سع

٧ - التناسب الجمالي للصور (الصاد والضاد) :

في خط النسخ :

صا صد صه صب صف صو صهر صر

قصص حصن يضع عضلة مصطبر هضبة

ولو أتت كلمات فيها حركة تالية للحركة الأساسية المكملة لرأس الصاد أو الضاد
فتتغير حينئذ نسبة الإتساع بين الحركتين، فعند تأمل الصور الآتية:

صبا صيد صبه ضيف ضيوف صبغة ضبط

نجد أنه توالى الحركتان بعد رأس الصاد أو الضاد بدون امتداد زائد في إحداهما،
والتناسب في هذه الحالة يقتضي أن تكون الثانية أوسع نسبيا من الأولى مع مراعاة
إظهار سن مدببة في بداية كل منهما . ولكن طبيعة خط النسخ تقبل إمتداد إحدى
هاتين الحركتين ، بحيث يكون مد هذه أو تلك خيارا أمام الكاتب بشرط ألا يأتي
بعد الحركة الممدودة (باء أخيرة أو إحدى أختيها ولا فاء أخيرة) ، فتخرج الصور
الآتية :

صبا صبا صيد صيد صبه صبه نصيب

صبا صيد صبه صنفه

وفي الفارسي : وكذلك في الفارسي تحل الحركة المكملة لرأس الصاد أو الضاد محل الحركة الثالثة في السين أو الشين فتظهر مماثلة لها في نسبة الاتساع في حالة عدم المد كما يلي :

صا صد صه صب صف قصص بضع مضغة

فإذا اتصل بعد الصاد أو الضاد حرفان أولهما من الأحرف الخمسة (الباء / التاء / الثاء / النون / الياء) يجب على الكاتب مراعاة التناسب في درجة الاتساع بين الحركتين التاليتين لرأس الصاد أو الضاد فتظهر الثانية أوسع نسبيا من الأولى (كما سبق في النسخ) - كما في الصور الآتية :

صبا صيد صبه صنفه صيب ضيوف

ويضاف إلى ذلك مراعاة الجماليات الخاصة بالفارسي في هذه الصور وما ينسبها من حيث أن بعض الأجزاء يجب أن يكون نحيفا (بجزء من القلم) ، ومراعاة النحافة في مواضعها ، والسмок الكامل في مواضعه هي بدورها من مستلزمات التناسب ، وفي الفارسي أيضا طبيعة شبيهة بطبيعة (النسخ) من حيث أن إحدى الحركتين التاليتين لرأس الصاد أو الضاد قابلة للإمتداد ومتروك ذلك لاختيار الفنان بنفس الشرط السابق ذكره في النسخ : وهو ألا يقع بعد الحركة الممدودة (باء أخيرة أو ما يشبهها ولا فاء أخيرة) - يلاحظ ذلك فيما يلي :-

صبا صيد صيد صيد صيد

أفأ صيد صيد صيد صيد صيد
وفي الرقعة :

كذلك تحل الحركة التالية لرأس الصاد أو الضاد محل الحركة الثالثة من السين أو الشين فتصغر نسبيا أو تتسع نسبيا حسب نوع الحرف التالي لها ويقتضي التناسب أن تكون هذه الحركة صغيرة نسبيا إذا وليها دال أو واو أو قاف أو تاء أخيرة كما يتضح في الصور الآتية : (كما سبق في أمثلة السين) :

ص ص ص ص ص ص

أما في غير هذه الأحرف فإن الحركة التالية لرأس الصاد أو الضاد تكون أوسع من ذلك نسبيا . (كما سبق في أمثلة السين) :

صا صه قصص ضن يضع يصف

وفي حالة اتصال الصاد أو الضاد من بعدهما بحرفين أولهما من الأحرف الخمسة، فيظهر أمانا حركتان متتاليتان يقتضي التناسب في هذه الحالة أن تكون الأولى أقل نسبيا من الثانية :

صبا صبه صير صير صبور صغ صيف بصيص

ولا تقبل طبيعة خط الرقعة إحداث مد زائد في إحدى الحركتين في مثل هذه الصور وإنما كانت هذه الطبيعة خاصة بالنسخ والثلث والفارسي، كما سبق في هذه الخطوط.

وفي الديواني وجلي الديواني :

يقتضي التناسب في هذين الخطين مثلما كان متبعاً في الرقعة لأن هذه الخطوط الثلاثة (الرقعة والديواني والجلي الديواني) نشأت في بيئة واحدة (تركيا) وكان خط الرقعة هو الأسبق، وعلى هذا سيكرر إخراج الكلمات السابقة في الرقعة، التي تظهر فيها بعد رأس الصاد أو الضاد حركة واحدة أو حركتان بنفس قواعد التناسب التي سبق شرحها في الرقعة :

ففي الحركة الواحدة : يكون اتساعها قليلاً نسبياً مع الأحرف الآتية :

ص ب ج د هـ و ز ح ط

ويكون أوسع من ذلك نسبياً مع غير هذه الأحرف الخمسة :

ص ب ج د هـ و ز ح ط

وفي الحركتين المتواليتين تكون الأولى هي الأصغر نسبياً :

ص ب ج د هـ و ز ح ط

٨- صورة اتصال (السين أو الشين) و (الصاد أو الضاد) بالياء الأخيرة:

إذا اتصلت (السين أو الشين) أو (الصاد أو الضاد) في النسخ أو الثلث بياء أخيرة أو راجعة تحولت الحركة الأخيرة من الصاد أو الضاد إلى صورة مأخوذة من رأس الياء المفردة أو الراجعة مع ظهور فوارق فنية دقيقة يستدعيها جمال التناسب فتظهر الصورة التالية:-

سى سے صى صى كى

سى سى سے صى صى صى اى كى

وفي الفارسي تظهر الصور التالية :

سى سى سے صى صى لى لى

وفي الرقعة والديواني تظهر الصور التالية :

سى صى صى سى صى كى

١- مقارنة التناسب الجمالي بين رأس (الصاد أو الضاد) و(الطاء أو الظاء):

وتتدخل قيمة التناسب في المقارنة بين رأس الصاد أو الضاد من جهة وبين رأس الطاء أو الظاء من جهة أخرى فقد توصل أنمة الخطاطين عبر قرون عديدة إلى تصوير كل من الرأسين بصورة متميزة عن الأخرى في خطوط النسخ والثلث والفارسي وإن ظهرت صورتان أمام المشاهد غير المدقق وكأنهما صورة واحدة :

* فني النسخ : تظهر صورتان متميزتين كما يلي :



وبالمقارنة بين رأس الصاد أو الضاد - وبين رأس الطاء أو الظاء عند القاعدة التحتية لكل منهما يظهر - أن هذه القاعدة التحتية في الطاء أو الظاء أوسع نسبيا من مثلها الخاصة بالصاد أو الضاد، والسبب في ذلك التفاوت مراعاة احتياج الطاء أو الظاء إلى جسم عمودي له موقعه المناسب في الجهة اليسرى فوق الجزء الأعلى من الرأس، وبما أن هذا العمود لا وجود له في رأس الصاد أو الضاد صار من المناسب فكريا وذوقيا أن تكون قاعدة الصاد أو الضاد أقل نسبيا في اتساعها بالنسبة لرأس الطاء أو الظاء. وهناك اختلاف بين رأس الصاد أو الضاد - وبين رأس الطاء أو الظاء في أن للصاد أو الضاد تحليلية خاصة وهي وجود شعرة صغيرة في أسفل رأس الصاد أو الضاد (غير الكاسية) ومن الخطأ ظهور هذا الجزء الدقيق تحت رأس الطاء أو الظاء. ويلاحظ ذلك أيضا في خط الثلث.

* وفي الثلث :



ومن هذه المقاييس التناسبية التي تشير إليها النقط تظهر فروق دقيقة بين المسافة الأفقية التحتية في كل من الرأسين كما يظهر فرق في الإتساع الراسي داخل كل من الرأسين ويمكن تعليل الاختلاف في الإتساع الأفقي فهو في الطاء أو الظاء أكثر منه في الصاد أو الضاد نظر لموقع عمود الطاء أو الظاء وقد اقتضى التناسب والحس الفني معا إعطاء

صِبْ

الضاد أقل سمكا من مثيله في رأس الطاء وأن القاعدة التحتية في رأس الضاد أكثر سمكا من مثيلتها في رأس الطاء أما المسافة من يمين القاعدة إلى يسارها في كل منهما فالفرق بينهما في هذا الجزء ضئيل جدا لا يكاد يلحظ فإذا تعدد الخطاط المدقق المتعمق أن يعطي زيادة ضئيلة لقاعدة الطاء كان ذلك أجمل وأنسب لإيقاع عمود الطاء في يسار رأسها وإذا ساوى الخطاط في المسافة التحتية بين الرأسين لم ينقص ذلك من الجمال .. وأما الاختلاف بين الرأسين في درجة سماكة الجزء الأعلى فإنه يظهر فقط في هذه الكلمة وأمثالها، ولكن لرأس الطاء مواضع معينة يجب أن يظهر فيها الجزء الأعلى نحيفا مثل الجزء الأعلى من رأس الضاد أو الصاد الذي يجب أن يحتفظ دائما بنحافته- وسيتضح في الصور الآتية المواقع التي يظهر فيها الجزء الأعلى من رأس الطاء أو الضاد مرسوما بأقل من (نصف عرض القلم) حتى يكون نحيفا وتظهر القاعدة التحتية حينئذ سميكة بكل عرض القلم:

طا طه ظ طير ط

فهذه الصور وأمثالها تظهر في المواقع التي تتصل فيها الطاء أو الظاء من بعدها بصعود عمودي مثل الألف والكاف واللام أو بصعود مائل قصير مثل الدال، أو بصعود ضئيل مثل الهاء المنهية وأي حرف من الأحرف الخمسة تنحدر منه راء معلقة أو بالراء المعلقة المباشرة، فإن الحركة المناسبة تكون بكل عرض القلم أو بمد طويل نسبياً يتلوه حرف مناسب له مثل الراء الهلالية أو الدال أو الميم.

أما في غير هذه المواضع فإن الجزء الأعلى من رأس الطاء أو الظاء يجب أن يقترب في سماكته من كامل عرض القلم وتنتقل الرقة والنحافة إلى القاعدة التحتية كما يتضح في الصور الآتية :

طب طف طق ظن طحن طغى طم ظهريط

وكذلك يكون رأس الطاء أو الظاء قريباً من كامل عرض القلم إذا امتدت قاعدتها التحتية كما يظهر في الصور التالية:

وطر عظم طائر

١٠- التناسب الجمالي في رأس (الفاء والقاف والواو) :

ونرى القيمة الفنية للتناسب تظهر أثرها في رأس الفاء ورأس القاف ورأس الواو وما يتبع الرأس من عنق وقاعدة تحتية، وتظهر لذلك صور كثيرة في كل من الثلث والنسخ والفارسي والرقعة والديواني والجلي الديواني.

* ففي الثلث : تظهر الصور الآتية :

ف ق و

وفيها يظهر تفاوت ضئيل بين هذه الرؤوس الأربعة في مدى ضخامة الرأس وعمق العنق حيث يظهر أن أصغر هذه الرؤوس رأس الواو المقوسة إذا قورن برأس القاف والرؤوس الأخرى - كما يبدو أيضا أن أصغر الأعناق عمقا هو أيضا عنق الواو المقوسة، وذلك ليتناسب الرأس الأصغر مع العنق الأصغر بسبب أن جسم هذه الواو (المقوسة) هو أصغر الأجسام .

أما الرؤوس الثلاثة الأخرى فهي كلها متساوية في مدى الضخامة، ولكن تتفاوت أعناقها، فأعمقها عمقا هو عنق القاف، ويقاربه في العمق كثيراً عنق الواو الخنجرية ويقل عنهما في مدى العمق عنق الفاء المفردة، وذلك لأن قاعدتها التحتية هي جسم طبيعي يستقر على خط الأساس أما جسم القاف المفردة والواو الخنجرية فكل منهما منحدر تحت الأساس، فمن المناسب للجسم المنحدر العنق الأعرق. وكل هذه الرؤوس في الثلث يجب أن تكون مفرغة ، والفراغ بداخلها كلها بيضوي مدور في يساره وله زاوية حادة في يمينه.

* وفي النسخ : تظهر الصور الآتية :

ف ق و

وفيها يظهر مثل الملاحظات التي ظهرت في صور الثلث وهي التفاوت الضئيل بين رؤوس هذه الأحرف من حيث الضخامة ومدى عمق العنق فأصغرها عنقا ورأسا هو الواو تبعا لصغر جسمها بالنسبة لغيرها. ويلاحظ هنا أيضا مثلما حدث في الصورة السابقة في الثلث من حيث تماثل رأس الفاء والقاف في الضخامة مع تفاوتهما قليلا في عمق العنق حيث يظهر عنق القاف هو الأعرق ليتناسب مع الجسم الكاسي

الهابط تحت خط الأساس ولا يحتاج عنق الفاء إلى مزيد من العمق مثل القاف لأن جسمها طبقي مرتكز على الأساس وهذه التفاوتات ما كانت تظهر لولا مراعاة التناسب. وتتماثل هذه الصور أيضا مع أمثالها في صور الثلث من حيث أنها جميعا مفرغة وفراغاتها أقرب إلى هيكل دائري صغير وقد كان في الثلث بيضويا ولو افترضنا أن هذه الأحرف كتبت جنبا إلى جنب مرة بالثلث وبقلم واحد فلا بد أن تكون صورها في الثلث أضخم نسبيا من صورها في النسخ .. وهذا التفاوت في الضخامة تستدعيه وتناسب معه الجماليات الذاتية الخاصة بكل من الثلث والنسخ على حدة.

* وفي الفارسي : تظهر رعوس الأحرف السابقة وأجسامها في الصور الآتية :

ف ق و

وفيها نلاحظ أولا أن كل هذه الرؤس مطموسة ولا يجوز بأي حال أن يظهر بداخلها أي فراغ وهذا من الجماليات الذاتية الخاصة بهذه الرعوس في الخط الفارسي .. ولكن الأعناق تختلف وتتفاوت فيلاحظ أن أعماقها هو عنق حرف القاف والتناسب يستدعي ذلك بسبب أن جسم القاف كأس يحتاج إلى هبوط قليل تحت خط الأساس وهذه الظاهرة موجودة أيضا فيما سبق عرضه من صور الثلث والنسخ وهي من الأمثلة التي تتوحد فيها الروح الجمالية العامة للخط العربي وإن لم يتلاق الفنانون المختصون بكل نوع فيه ويتفقوا على ذلك، ونظرا لاختلاف صورة الجسم في الفاء والواو فقد اختلف اتحاد العنق وحجمه فيهما فهو في الفاء قد ذهب إلى اليمين قليلا عند انحداره من الرأس حتى ظهرت فجوة بيضاء ضئيلة بينه وبين الرأس في نقطة إنفصاله عن الرأس ولكن عنق الواو يشتد تلاصقه بالجانب الأيمن من رأسها وهذا هو الذي يكسبه التناسب الجميل مع جسمها النحيل المنحدر.

ويلاحظ أيضا التفاوت في البعد الأفقي بين الجانبين الأيمن والأيسر في كل من رأس الفاء ورأس الواو وذلك لتكون الرأس متناسبة مع حجم الجسم.

* وفي الرقعة : تظهر لنا الصور الآتية :

ف و و

وفيها يلاحظ أن رعوس هذه الأحرف وأعناقها متقاربة جدا فإذا تماثلت تماثلا تاما فلا يضر هذا بجمالها ولكن رأس القاف أكثرها ارتفاعا عن خط الأساس وذلك لأن جسمها كاسي عميق في حين أن جسم الفاء طبقي وجسم الواو هلاي وفي الخطوط السابقة لوحظ أن الأجسام الكاسية والهلالية والخنجرية يحتاج جمالها الذاتي إلى الهبوط بها عن خط الأساس أما في الرقعة فإن الجمال في هذه الأجسام المختلفة الصور (ما كان منها طبقيًا وما كان كاسيًا وما كان هلاي) لا يتم إلا بارتكازها كلها على خط الأساس لتحقيق جمال النظام العام اللازم والمناسب في خط الرقعة.

* وفي الديواني والجلي الديواني : تظهر الأحرف السابقة بالصور الآتية :

ف و و و

وفيها يظهر التماثل في صور الرعوس مع صورها في خط الرقعة من حيث أنها كلها مطموسة، كما يلاحظ أيضا تماثلا بين هذه الصور وصورها في الرقعة من حيث ارتكاز الأجسام الطبقيّة والكاسية والهلالية كلها على خط الأساس.

والاختلاف بين صور الديواني وصور الرقعة في هذه الأحرف محدد في ناحية واحدة فقط وهي أن ارتفاعات الرعوس فوق خط الأساس كلها متساوية وذلك راجع إلى خصيصة فنية يلتزم بها في الديواني والجلي الديواني وهي زيادة درجة انحدار الأجسام فيهما نسبيا عن درجة انحدار الأجسام في خط الرقعة. فينشأ من ذلك زيادة ارتفاع الأجسام الكاسية في خط الرقعة عن الأجسام الطبقيّة والهلالية .

١١-التناسب الجمالي في الأحرف الطبقية:

بالمقارنة بين أجسام الحروف الطبقية في الخطوط المختلفة تظهر لنا الصور الآتية :

في الثلث :

ل ك ت س ف

يلاحظ قيمة التناسب تتدخل في مدى الاتساع الأفقي لهذه الأحرف، حيث قد أوحى التناسب إلى الإحساس الفني بأن يكون طبق (الكاف المفردة) أصغر نسبيا من طبق الباء والفاء المفردتين ، وذلك لأن طبق الأكثر اتساعا لا يتناسب مع عمود الكاف، فلو تصورنا أن اتساع طبق الكاف قد وصل ست (٦) نقط، فإن هذا الاتساع لا يتناسب مع عمود الكاف الذي تقاس قامته بسبع (٧) نقط - أما الباء أو إحدى أختيها وكذلك الفاء المفردة فليس لأي منها عمود كعمود الكاف، وقد اقتضى التناسب والذوق الفني معا أن يزداد اتساع طبق الباء والفاء عن طبق الكاف، وكان هذه الزيادة في طبق الباء والفاء تعويض لهما عن غياب العمود منهما، وهذه الأطباق قابلة للمد الاختياري فتظهر صورها كما يلي:

ل ك ت س ف

وفي النسخ : تظهر هذه الأطباق في الصور الآتية :

ل ك ت س ف

ويلاحظ أيضا مثل ماحدث في الثلث أن مقياس طبق الكاف يكون اتساعه أقل من اتساع طبق الباء والفاء وذلك بسبب أن للكاف عمودا في يمينها يأتي اتساع الطبق بعده من اليسار وبما أنه لا يرسم للباء المفردة (أو أختيها) ولا للفاء عمود (كالكاف) فإن التناسب يستدعي توسيع طبق الباء والفاء كتعويض لهما عن العمود الغائب عنهما إلا أنه يلحظ أن مقياس طبق الفاء يبدأ فوق الفضاء الواقع على يسار رأسها ولم يدخل لحجم الرأس حساب في جسم الطبق من أعلاه حسبما جرى عليه المقياس المتوارث في الفاء الأخيرة النسخية مفردة ومسبوقة، والنتيجة الحسابية المنطقية لذلك أن يكون مقياس طبق الفاء من الأسفل أوسع نسبيا من طبق الباء ، وذلك ما يظهر بالفعل في كتابة أئمة الخطاطين في النسخ، ويستحسن الذوق الفني الإلتزام به، وكما سبق أن ذكر أنه يجوز حدوث مد اختياري في أطباق هذه الحروف في الثلث فإنه أيضا يحدث مثل ذلك في اطباقها النسخية فتظهر في الصور الآتية :

لث ٩-٨ لث ٩-٨ ب ٩-٨ ف ٩-٨

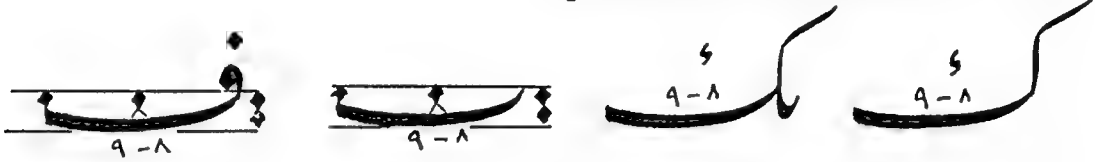
ويجب أن يلتزم الخطاط بالصورة الفنية لإمتداد طبق الكاف المفردة فإنه يجب أن يكون شبه أفقي مع انحدار قليل في حين أن إمتداد الكاف الأخيرة المسبوقة أو الباء والفاء يكون مصحوبا بتقعر قليل وذلك لأن لكل حرف من كل أنواع الخط العربي ملمح جمالي يعطيه شخصية مستقلة عن غيره وأن تقاربت الصور.

* وفي الفارسي : تظهر الأحرف الطبقية السابقة في الصور الآتية :

كث ٩-٨ كث ٩-٨ كث ٩-٨ ف ٩-٨

وفي هذه الصور يتضح لنا التشابه في مقياس فراغ الكاف مع الصور المماثلة في النسخ والتعليل المذكور هناك هو نفسه الذي يذكر هنا، كما يتضح تشابه في إتساع طبق الباء في النسخ والفارسي وهذا التشابه ناشيء من أن الفنانين الفرس قد تلقوا جماليات خط

النسخ العربي المتقن التي أخرجها (ابن مقله) وأثرت في تذوقاتهم الفنية واتخذوا من بعضها نبراسا يهتدون به في الذوق الفني لخطهم الذي أسماه العلماء (نستعليق) أي الخط الذي تأثر ببعض جماليات النسخ ممتزجة بجماليات خط الفرس (التعليق) أما اتساع طبق الفاء في الفارسي فإنه ينبغي أن يزيد زيادة طفيفة عن طبق الباء وتعطي هذه الزيادة الطفيفة للبعد الأفقي لرأس الفاء وعنقها. الخط الفارسي أيضا يشترك من بعض خصائصه مع خط النسخ ومنها قابلية بعض حروفه للمد الاختياري ولهذا يمكن كتابة الأحرف السابقة بصور ممدودة كما يلي :



وبالرجوع إلى الصور التي تم عرضها حتى الآن للمد الاختياري في الثلث والنسخ والفارسي نلاحظ تشابها بين هذه الخطوط الثلاثة في طبيعة هذا المد فهو :

- ١- مد اختياري متروك لذوق الخطاط ليستخدمه في ملء الفراغات إن احتاج إلى ذلك أو ليستخدمه في تحقيق تماثل مستحسن .
- ٢- هذا المد الاختياري في الخطوط الثلاثة مصحوب بتقعر قليل ويظهر فيه إنحدار في ثلثي مسافة المد ويرتفع الثلث الأخير إرتفاعا طفيفا وهذا من الذوق الجمالي المشترك في هذه الخطوط الثلاثة.
- ٣- إن نهاية هذا المد الاختياري لا يصحبها بروز نحيف مرتفع إلى أعلى مثل الذي يحدث في الاتساع الإلزامي لهذه الأحرف.

وفي الرقعة : تظهر تلك الأحرف الطبقية في إتساعها المحدد الواجب الإلتزام كما يظهر

في الصور الآتية :



فطبق الكاف الأخيرة مفردة أو مسبوقة يجب أن يكون أوسع نسبيا من طبق الباء والسبب الواضح لذلك هو الحركة الأخيرة في الواقعة من أعلى طبق الكاف والمأخوذة من صورة الدال، ولا يحتاج طبق الباء إلى ذلك ولهذا فإن اتساعه أقل، ويزداد اتساع طبق الباء ذات السن البارز مع طبق الفاء ليتناسب مع رأس كل منهما. فمن هنا يلاحظ تأثير قيمة التناسب في التفاوت بين هذه الأطباق في الاتساع ولا يجوز في خط الرقعة إظهار أي زيادة اختيارية في هذه الأطباق كما لا يجوز الهبوط بأحدها تحت مستوى خط الأساس.

* وفي الديواني :

تختلف الصور كثيرا عما كانت عليه في الرقعة، فليس لهذه الأحرف أجسام طبقية ولكن أجسامها كأسية وفي بعضها مرونة قابلة للإتساع الصغير الزائد كما يجوز في بعضها هبوط تحت خط الأساس - فتخرج في الصور الآتية :



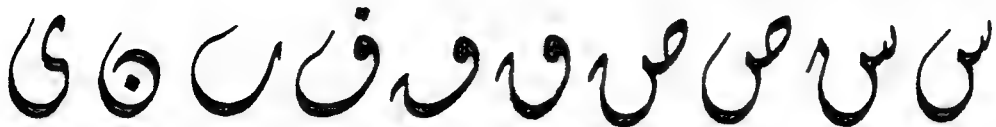
واستكمالا لهذه الصور الكاسية : يورد الباحث كل صور الأحرف الكاسية فيما يلي :

١- كنوس عملاقة تصل أعاليها إلى القمة :



ولايجوز اتساع الكنوس في هذه الأحرف عن مقاييسها المذكورة .

٢- كنوس تقصر أعاليها عن القمة :



والكنوس في (الباء والفاء بصورتها) تقبل زيادة الاتساع أما في الكنوس الأخرى فإنها لا تقبل زيادة الاتساع.

٢- ومن الصور الجميلة في الخط الديواني صور الحروف الهلالية الخمسة التالية:

ارزول

ويجب في الديواني أن تتركز هذه الهللات على خط الأساس ولا تنخفض عنه، وهو نفس نظامها في الرقعة.

٤- ويختص كل من كاس الكاف الأخيرة المسبوقة وكاس اللام الأخيرة المسبوقة بصورة متسعة مجوفة هابطة تحت خط الأساس بمقدار من ٥ - ٦ نقط من القلم، فتخرج كل منهما في الصور الآتية :

كاف

ومترك للخطاط أن يشغل

تجويف أي منهما بكلمة قليلة الحروف أو لا يشغل.

٥- كما يجوز رسم صورة متسعة هابطة للباء الأخيرة المسبوقة أو أختيها لكن هبوطها يقل من هبوط كاس اللام والكاف، فتظهر الصورة الآتية :

باء

٦- كما يجوز تعميق السين أو الشين المبتدئة أو المسبوقة إذا تلتها ألف متصلة بها ، فتظهر هابطة عن خط الأساس بمرونة تسمح للخطاط بزيادة مقدار الهبوط أو تقليله ، فتظهر بالصورة التالية:

ويلاحظ مما سبق من عرض صور الأحرف التي وصفت بأنها طبقية في النسخ وفي الثلث وفي الفارسي تخرج عن هذه الصفة في الديواني وتدخل في نطاق الحروف الكاسية وأن بعض هذه الكنوس يقبل الاتساع المجوف الهابط مثل اللام والكاف المسبوقتين ومجموعة الباء المسبوقة والسين أو الشين التي تتلوها ألف.

وكل هذه الصور يحدث مثلها في الجلي الديواني مع فارق مهم وهو أن جميع الكنوس سواء منها ما يقبل المرونة والانتساع أو ما لا يقبل لا يجوز فيها الهبوط تحت خط الأساس - ويحصل هنا عرض صورهِ لعبارة كاملة في خط الجلي الديواني تظهر فيها أنواع الكنوس الضيقة والمتسعة، وهي محكومة كلها بخط الأساس في أسفلها.

عن سيد ابراهيم : مرجع سابق

قَالَ الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي تَرَاهُمْ فِي الْمَلِكِ الْمُتَنَبِّئِ وَالْمُلْكِ الْمُتَنَبِّئِ وَالْمُلْكِ الْمُتَنَبِّئِ وَالْمُلْكِ الْمُتَنَبِّئِ

ولكن استحسن الخطاط (حامد الأمدي) أن يتجاوز هذا الالتزام الذي ذكرناه في الجلي الديواني بعدم هبوط الكنوس المجوفة المتسعة عن خط الأساس فأخرج صورة مبتكرة للبسملة بخط الديواني الجلي تجاوز فيها هذه القاعدة في شكل جمالي مستحسن حيث نراه قد هبط بنون (الرحمن) تحت خط الأساس فاستعار بذلك هذا التصرف الجمالي من طبيعة الخط الديواني في إخراج مستحسن بالخط الجلي الديواني :



(عن : ناجي زين الدين : مرجع سابق)

١٢-التناسب الجمالي في حرف (اللام) :

يظهر حرف اللام في الثلث على صور متنوعة كثيرة في الإنفراد وفي الإبتداء وفي الوسط وفي النهاية والجزء الأساسي.

في الثلث : في كل صورها ومواقعها عمود يشبه عمود الألف من حيث درجة السمك ويقل عنه في عدد النقط الرأسية، فالنقاط المناسبة لعمود اللام تساوي (٦) ست نقاط وذلك لأن النقطة السابعة قد أعطيت للجسم التالي للعمود ولذلك يتساوى في خط الثلث عمود اللام المفردة مع عمود الكاف.

* اللام المفردة والأخيرة المسبوقة :

فتظهر صورها ولها عمود يتساوى مع عمود الكاف المفردة والأخيرة كما يلي:



ويلاحظ أن الصورتين الأخيرتين قد ظهر في كل منهما على الجانب الأيسر من عمود اللام جسم مائل أقصر قامته من عمود اللام وأغلظ منه سمكا، وهذا الجسم من حيث

القراءة الصوتية هو حرف الألف التالي للآم، ولكن علماء الخط يعتبرون هذه الصورة الكتابية في حكم الحرف الواحد ويسمونها (لام ألف)، ويحددون لها المقاييس التناسبية الموضحة في النماذج لتحقيق الإنضباط والتناسب الجمالي الخاص بهذه الصورة، كما أن لكل صورة مما سبق مقاييسها الجمالية الخاصة بها ويلاحظ أن اللام المفردة والأخيرة هي من مجموعة الحروف الكاسية التي يراعى فيها هبوط الكاس ابتداءً من نقطة التحامه بالعمود بمقدار نقطتين أولهما فوق خط الأساس. والثانية تحت خط الأساس وبذلك يتحقق جمال التنظيم في مواقع الأحرف بين القمة والأساس والهبوط تحت الأساس.

* اللام المبتدئة المتصلة بحرف يتلوها :

الجزء الأساسي في هذه الحالة هو نفس العمود البالغ طوله ست نقاط وتليه وصلة يتناسب حجمها من اليمين إلى اليسار مع الحرف التالي فيظهر ذلك في الأمثلة التالية:

لك ز لك ز لا ز لا ز لا لله لله
 لب لف لفاء لفرلقيل لفرلق
 لر لن لس لو لوك لوك لوك لوك
 لط له له لم لم لم لم لم لم لم لم

* صور اللام المتوسطة بين حرفين وهي متصلة بكل منهما :

من الممكن تحويل كل الأمثلة السابق عرضها في اللام المبتدئة بأمثلة قريبة منها تظهر فيها اللام مسبقة بحرف ما بحيث يتكون من الأحرف الثلاثة كلمة عربية كما يلي :

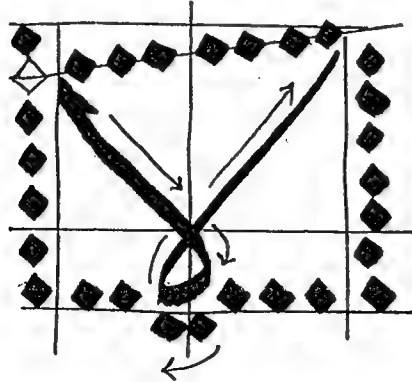
تلك مللا فده الليلحد للحر

وبلاحظ أن الصفة الأساسية المشتركة في كل صور اللام السابق عرضها أنها جميعا تحتوي على الجزء الأساسي العمودي الذي يتساوى طوله تماما مع مثيله في الكاف المفردة والكاف الأخيرة كما سبق إيضاح ذلك في المقارنة.

* الصورة الفريدة لحرف اللام ألف :

إن حرف (اللام ألف) المفردة له صورة أخرى فريدة يرتبط فيها حرف الألف بحرف اللام ارتباطا عضويا وثيقا وموضع الارتباط بينهما يقع على الأسفل ويبدو على شكل حلقة مثلثة تحتوي في داخلها على فراغ مثلث مغلق ومن هذه الحلقة المثلثة تتفرع اللام في اليسار مائلة وهابطة من اليمين إلى اليسار حتى تندمج نهايتها في الضلع الأيمن من الحلقة ثم تخرج اللام لتكون الفرع الأيمن مبتدئة من الضلع الأيسر من الحلقة وصاعدة نحو اليمين في اتجاه مائل حيث تنتهي قمتها في نقطة أعلى من

قمة الفرع الأيسر:



فلاحظ في هذه الصورة والمقاييس المجاورة لها من جوانبها الأربعة مايتي:

١- أن هذه الصورة لحرف (اللام ألف) ليس فيها جزء عمودي كما كان الشأن في الصور السابقة.

٢- أنها تبدأ من اليسار بحرف اللام هابطا إلى اليمين حيث يندمج الجزء الأخير منه في الجانب الأيمن من الحلقة المثلثة.

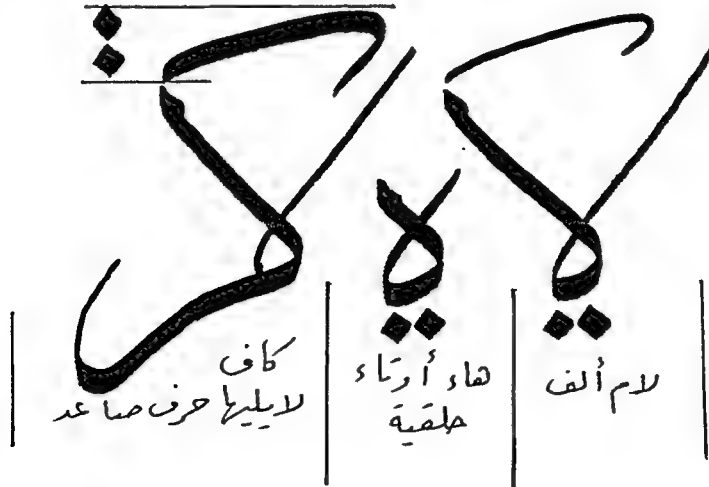
٣- يتلو ذلك الضلع الأسفل من الحلقة المثلثة هابطا من اليمين إلى اليسار بامتداد نقطتين.

٤- يتلو ذلك حرف الألف مكونا الجانب الأيسر من الحلقة المثلثة وصاعدا مائلا إلى اليمين حتى ترتفع قمته عن قمة الجانب الأيسر بمقدار نقطة ونصف وهذه الخطوات الأربع هي نفسها التي سبق عرضها بدون فصل بينها.

٥- الحلقة المثلثة وحدها يبلغ إرتفاعها من اليمين واليسار (نقطتين) ويبلغ امتدادها المنحدر من اليمين إلى اليسار نقطتين أيضا أي أن هذه الحلقة المثلثة وحدها محصورة داخل مربع متساوي الأضلاع طول ضلعه نقطتان رأسيا وأفقيا.

٦- الصورة الكلية لهذه اللام ألف ذات الفرعين المائلين محصورة داخل مربع متساوي الأضلاع طول كل ضلع يساوي سبع نقط .

ويورد الباحث الصور الآتية في خط الثلث للملاحظة ماينهما من ترابط وتشابه فني :



* وفي النسخ :

* اللام المفردة والأخيرة المتصلة بما قبلها :

١٠- ا ل ي ن ل

۱۰۰ ال و ل ۹۰۰ ال

ولذا يلاحظ أن الألف المفردة في خط النسخ ليس لها حلية في أعلاها ولكن الحلية في خط النسخ ملازمة لعمود الطاء والظاء، وهي ملازمة أيضا لكل عمود آخر (غير الألف) يقع في الابتداء - وتحذف الحلية من عمود الكاف واللام التالية لحرف سابق كما في الأمثلة السابقة .

* (اللام المبتدئة) : تتضح نسبها الجمالية في الصور الآتية :-

لك زل زلا للذ للذ ذله لله الله
له لك لب لف لقاء لغة لفه لقيه لرلن
لس لق لولى لولى

* اللام المتوسطة بين حرفين كل منهما متصل بها :

من الممكن تحويل كل الأمثلة السابق عرضها في اللام المبتدئة بأمثلة شبيهة بها تكون فيها اللام متصلة بحرف سابق وبحرف آخر لاحق في كلمة واحدة، ويُعرض فيما يلي جانباً من هذه الأمثلة :

تلك ملا فله فله اللهم اللهم يلحد يلحد يلج للحر

عند المقارنة بين صور اللام المبتدئة واللام المتوسطة في كل ما سبق من الأمثلة نجد أن اللّامان المتتابعان في (لفظ الجلالة) هما أقصر قامة من سائر اللّامات في أي كلمة أخرى وأن التذوق الفني في لامي لفظ الجلالة مستلهم من جلال المسمى وهو الذات الإلهية فإن لها في قلوب الخلق جميعاً رهبة وجلال .. وذات الله ليست في حاجة إلى كتابة إسمها بحروف ضخمة فهو (جل جلاله) موصوف في حس كل مخلوق بأنه هو (الأكبر) وعظمته غنية عن تضخيم الرموز الكتابية الدالة على قراءة اسمه، ولكن الذوق الخطي في شعور أئمة الخطاطين في معظم أنواع الخط العربي قد اتجه (قصداً) إلى تصغير قامة اللّامين في لفظ الجلالة ليكون لهذا الرمز الخطي صورة

متميزة عن أية كلمة أخرى تتشابه معه في نفس الأحرف مثل كلمة (ذللّه) (الله) وبذلك يظهر للرمز الكتابي الدال على ذات الله شخصية رمزية تبعده عن أي تشابه مع الكلمات الأخرى التي يتوالى فيها لآمان تمشياً مع تعظيم ذات الله الذي ليس (كمثله شيء).

ويلاحظ أن قامة اللآم في الكلمات المتنوعة السابقة متفاوتة بين أقل إرتفاع ممكن وأكبر إرتفاع ممكن.

فباستثناء لفظ الجلالة يلاحظ أن عمود اللآم يقصر نسبياً عما إذا كان الحرف التالي لها منخفضاً عن اللآم، فيأخذ هذا الحرف المنخفض موقعه المناسب له بالنسبة لخط الأساس ويؤدي ذلك إلى تقصير قامة اللآم فوقه ويُرى ذلك في بعض الكلمات السابقة مثل:

اللهم يلحد يلحد بلج للحر علمه على بلى

أما إذا كان الحرف التالي للآم يتساوى معه في مستوى الجلوس على خط الأساس فإن قامة اللآم يزداد ارتفاعاً نسبياً عن مثيلتها في الأمثلة المعروضة بعاليه، ونلاحظ ذلك بالمقارنة بين اللامين في الصورتين الآتيتين لكلمة واحدة:

اللهم اللهم

ويلاحظ أن الحروف في فنون الخط العربي تصغر في بعض الحالات وتكبر في بعضها الآخر كما أنها تقصر في كلمات وترتفع في كلمات أخرى ليتحقق لها (التناسب) الجمالي مع مايصحبها من الحروف السابقة أو اللاحقة، وسيأتي في خلال هذا البحث المزيد من تأثير قيمة (التناسب) على حجم الحرف تارة وعلى موقعه ارتفاعاً وانخفاضاً تارة أخرى.

* الصورة الفريدة لحرف اللام ألف المفرد:

من حيث الشكل الكلي تتشابه مع تلك الصورة الفريدة التي سبقت في خط الثلث، لكنها تختلف عنها كثيراً من حيث الحجم، ويلاحظ ذلك في صورتها التالية:



وعند المقارنة بين هذه الصورة الفريدة للام ألف في خط النسخ والصورة الفريدة الأخرى في خط الثلث سيظهر تشابه بينهما من جهة واختلاف من جهة أخرى.. فاما التشابه فهو ظاهر في أن كلا من الصورتين الفريدتين تتكون من فرعين مائلين متباعدين في أعلاهما ومتلاقيين في أسفلهما حيث يندمج تلاقيهما في تلك الحلقة المثلثة المفرغة والفرع الأيسر في الصورتين هو حرف اللام ، وهو الأغلظ سمكا والفرع الأيسر في الصورتين هو الألف وهو الأرق سمكا والأكثر إرتفاعا - ومن عناصر التشابه أيضا بين هاتين الصورتين أن كلا منهما محصورة داخل مربع.

أما الاختلاف فيظهر واضحا في أن المربع الخاص بالصورة النسخية أصغر من المربع الخاص بالصورة الثلثية، وهذا الاختلاف في الحجم بين الصورتين ليس قاصرا على حرف اللام ألف فقط في الخطين (الثلث والنسخ) وإنما هو شائع في أحجام كل الحروف الأخرى وقد اهتمدى الذوق الفني لأصحاب المواهب الخطية في هذين الخطين إلى الالتزام بهذا التفاوت في أحجام الحروف النسخية والثلثية بوحى الفطرة الفنية السليمة قبل أن تظهر التحليلات النسبية التي بدأها الإمام (ابن مقلة) أي أن الجمال قد اهتمدى إليه الذوق أولا ثم جاء دور الفكر العلمي بعد ظهور الجمال فوضع التحليلات التناسبية الجمالية مستخلصا إياها مما عرفه الذوق مسبقا.

وقد كان الذوق الفني حسا معنويا كامنا في نفوس المهتمين الذين تأثروا به في

إخراج الصور الجمالية ومن هنا يمكننا القول بأن «القيم الفنية» كانت إحساسات معنوية كامنة في نفوس الملهمين وبمقتضاها خرجت «القيم الجمالية» خاضعة لإدراك الحواس، ومن هنا أيضا يمكننا القول بأن القيم الجمالية ما هي إلا ابنة وليدة «القيم الفنية» وما ذلك كله إلا مجرد محاولة فلسفية لتشخيص كل من النوعين متميزا ومجرد عن الآخر وقد أتى دور «التقنيين الفكري» كقيمة علمية ثالثة مسبقة بالقيم الجمالية التي كانت بدورها مسبقة بالقيم الفنية.

* ويعرض الباحث الصور الآتية لما فيها من صلة جمالية بدراسة الصورة الفريدة من

صور اللام ألف :



والصلة الجمالية هنا هي أن الفرع الأيسر من حرف اللام في هذه الصورة والذي يمثل حرف اللام يصلح هو نفسه أن يمثل الجزء الأساسي من الكاف المائلة وأن الجزء المرن في الحلقة المثلثة المنحدر من اليمين إلى اليسار هو الذي يظهر في نفس هذا الموقع مبتدئا من نهاية الجزء الأساسي من الكاف ومنحدرا نحو اليسار وهذا الجزء قد أخذ حجما أطول من مثيله في حلقة اللام ألف ليكون صالحا (ومناسبا) لإكماله بالجزء الأخير من الرء المعلقة، أو ليكون صالحا ومناسبا لإكماله بالجزء الأخير من الياء الراجعة.

* وفي الفارسي :

وقد اتضح مما سبق أن الفنانين الفرس استلهموا من الصور الجمالية للنسخ العربي المتقن وأخرجوا صورا جمالية تمت بشيء من الشبه قريب أو بعيد بجماليات النسخ العربي التي سبقتها إلى الظهور في تاريخ الخط العربي وكما تعددت صور اللام في النسخ العربي على أوضاع كثيرة فقد تعددت أيضا في الخط الفارسي أو كما يسميه

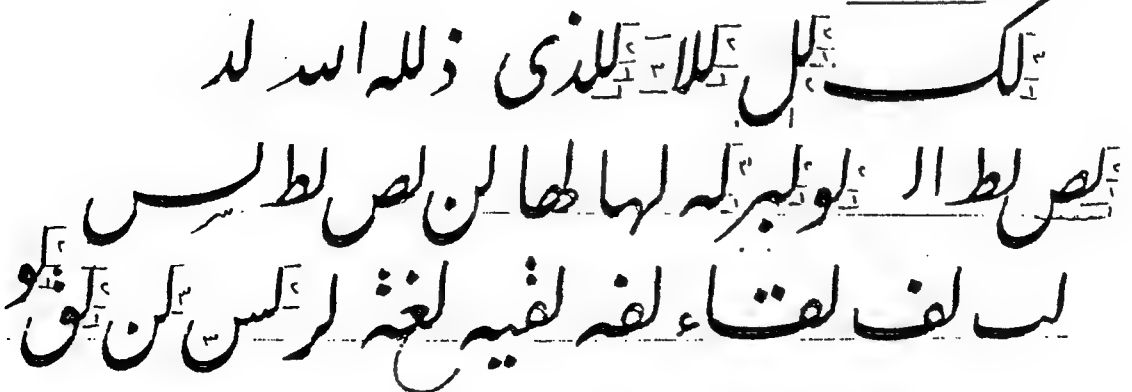
العلماء (النستعليق) على أوضاع كثيرة أيضا وفيها جميعا يظهر الجزء الأساسي من اللام على هيئة عمود يتفاوت طوله بين القصر والطول بحسب ما يسبقه أو يتلوه من الأحرف وسيوضح ذلك في أنواع اللامات التالية :

* اللام المفردة والأخيرة المتصلة :



فيلاحظ أن أطول عمود للام في الخط الفارسي هو عمود اللام المفردة ، أو اللام الأخيرة (ذات الكأس) ، أما حرف (لام آلف) فعموده مأخوذ من عمود الألف وطوله كطول الألف (ثلاث نقط) وتتصل به وصلة خاصة بحرف اللام آلف تأخذ وحدها (نقطة) رابعة تحت نقط العمود ولا تهبط هذه الوصلة عن خط الأساس ولكن كأس اللام المفردة يهبط عن خط الأساس بعمق لا يقل عن نقطتين - وكذلك شأن الكؤوس في الأحرف الكاسية في الخط الفارسي وقد أخذ الفنانون الفرس نظام مواقع الكؤوس من مثيله في خط النسخ العربي المتقن أما الصورة الجمالية للكؤوس في الخطين فهي مختلفة حيث يظهر لها في الخط الفارسي ملامح جمالية خاصة بها وبهذا تتميز جماليات كل خط عن مثيلتها في أي خط آخر وإن تشابهت أحيانا في تنظيم المواقع.

* صور اللام المبتدئة :



* وفي الرقعة :

كل صور اللّام في خط الرقعة (مفردة ومتوسطة وأخيرة مسبوقة) يظهر فيها الجزء الأساسي عمودياً شبيهاً بعمود الألف ويزيد ارتفاعه قليلاً عن الألف المفردة، ويصل ارتفاعه إلى ثلاث نقاط في معظم الصور وفي القليل منها يكون ارتفاعه بمقدار نقطتين فقط وسيظهر الفرق بين الارتفاعين في التصنيف التالي لمواقع اللّام :-

* صور اللّام المفردة والأخيرة المتصلة :-

اَللّٰهُمَّ صَلِّ وَسَلِّمْ عَلٰى سَيِّدِنَا مُحَمَّدٍ

فالجزء الأساسي في اللّام المفردة يزيد قليلاً عن مثيله في الألف المفردة واللّام الأخيرة المتصلة، ولكن الجزء الأساسي في حرف اللّام ألف المفردة والمتصلة لايزيد عن نصف عمود اللّامات الأخرى، ولم يكن هذا التفاوت في الطول إلا ليتناسب العمود جمالياً مع الجزء التالي له : ففي حرف اللّام ألف يلاحظ أن الجزء التالي لعمودها القصير طويلاً ومنحدرأ حتى تصل نهايته إلى خط الأساس وقد تهبط عنه هبوطاً ضئيلاً وهو شبيه براه كبيرة تساوي رائنين متصلتين، وهذا الجزء الأخير من حرف اللّام ألف هو أطول الأجزاء نسبياً في كل صور اللّام إذا ما قورن بالجزء الأخير من اللّامات الأخرى. ولم يظهر هذا الجزء الأخير من اللّام ألف بمثل هذا الطول في الخطوط الأخرى، فهو بهذا الطول خاص بخط الرقعة فقط الذي ابتكره الأتراك والذي يناسبه جمالياً أن يكون الجزء العمودي السابق له قصيراً حتى يكتمل بروز الصورة الفريدة لحرف اللّام ألف في خط الرقعة.

* صور اللام المبتدئة :-

بَلَّغْ لِي الْإِسْلَامَ الَّذِي دَلَّلَهُ اللَّهُ
كَفِّ لَفِ لَفِهِ لَقْبُهُ لَدَّرَكَ لَوْلَى لَهُ لَنْ لَسْ

(لفظ الجلالة)

ويلاحظ من الأمثلة السابقة أن أي من الحروف الآتية ذكر اللّام المبتدئة وكان هذا الحرف في آخر المقطع تسبب في قصر عمود اللّام فيكون مقداره نقطتين وهذه الحرف هي : مجموعة الراء (الراء والزاي والواو) ومجموعة الجيم (الجيم واختيها والعين والغين) ومجموعة الباء وتشمل (الباء والتاء والثاء والفاء) .

* صور اللّام المتوسطة :

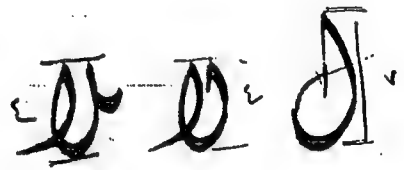
ملك ملل حلقو علو بلغه يله بلله فله فلها

فلم يحدث في هذه الصور تغيير في مقدار طول عمود اللآم حيث يلاحظ هنا أيضا مثلما كان في اللآم المبتدئة مابين ثلاث نقط ونقطتين، وسبب القصر في عمود اللآم هو نفس السبب السابق ذكره، أما قصر اللآم في لفظ الجلالة فهو متعمد لتمييز لفظ الجلالة بصورة خاصة به.

* وفي الديواني : تتنوع صور الّام حسب التصنيفات التالية :-

* صور اللام المفردة واللام ألف :

فالجسم الأساسي في اللآم المفردة هو بعينه الجسم الأساسي في الألف المفردة الكاسية وصله في نهايته نحيفة صاعدة من اليسار إلى اليمين ومن الواجب أن يكون جسم هذه اللآم عملاقاً يبدأ من القمة ويرتكز على خط



الأساس بخلاف جسم اللّام ألف فهو قصير، وقد وضع الفنانون نسبة فنية يستحبها الذوق بين ارتفاع اللّام المفردة الكاسية وهو يساوي سبع نقط، وارتفاع اللّام ألف يساوي فقط أربع نقط، ولكل من الصورتين نسبتها الجمالية الخاصة بها. والحلية العمودية لازمة في هذه الصور جميعها (ماعدا اللّام ألف المسبوقة) وتراها طويلة

نسبياً مع الأجسام العملاقة وقصيرة مع اللّام ألف المبتدئة. ليتم بذلك التناسب.

* صور اللّام المبتدئة :

الذي الذي والله الله الذي
اللب اللول لب لول لول لول
لص ل ل ل ل ل ل ل ل ل ل

وعند تأمل الجزء الأساسي من اللّام المبتدئة سيلاحظ دائماً أنه أقصر من جسم اللّام المنفردة وأنه مع قصره مرتفع عن خط الأساس خضوعاً لخصوصة فنية يتميز بها الخط الديواني وهي أن الحروف المتصلة تقع متتابعة على اتجاه منحدر حتى يكون أولها هو أعلاها وآخرها هو أسفلها، ومن أجل هذه الخاصية تظهر اللّام المبتدئة والمتوسطة أيضاً بجسم منحنى قصير مرتفع عن خط الأساس لتهيأة مكان مناسب للحرف التالي الذي يجب أن يكون منخفضاً عن اللّام، ولهذا فإن كل اللّامات المبتدئة والمتوسطة قصيرة، ومن الخصائص الفنية في الخط الديواني أن الألف المفردة تقبل الاتصال باللّام التي تليها. فمن الممكن كتابة لفظ الجلالة كله بحروف متشابهة، وكتابة الألف واللّام والذال أو الذال، أيضاً في صورة متشابهة، كما أنه يجوز أيضاً كتابة هذه الأحرف في لفظ الجلالة وفي (الذي) بآلف منفصلة عما بعدها كما يحدث في الخطوط الأخرى وحينئذ تكون اللّامان في (لفظ الجلالة) هي أقصر عن أي لام في أي كلمة أخرى كما سبق ذكره في التحليل الفني الخاص بلفظ الجلالة. وسواء كتب

لفظ الجلالة في الديواني متشابكا أو غير متشابك فإنه في كلتا الحثلتين يتميز عن سائر الرموز الكتابية .. وسيوضح ذلك أيضا في أمثلة اللآم المتوسطة في الصور الآتية:-

* صور اللآم المتوسطة :

يَلِرْ بِلِرْمِ حَلَوِ نَحْلَوِ حَلَوِ فَلَسْ قَلَى بَلَلْ قِلَلْ

وحجم اللآم المتوسطة صغير أيضا مثل حجمها في اللآم المبتدئة ويبدو أصغر ما يكون في لفظ الجلالة المسبوق بالفاء حرصاً على تميزه.

* صور اللآم الأخيرة المتصلة قبلها:

يمكن أن تعامل اللآم في هذه الحالة معاملة اللآم المفردة، أي أنها تكتب مرتفعة تبلغ رأسها القمة وهابطة بانحناء حتى تصل كأسها إلى خط الأساسي، ويصعد من نهاية الكاس وصلة نحيفة تتقاطع مع جسم اللآم كما يلي:-

حَلْ

كما يجوز أيضاً رسمها بصورة فريدة لاتظهر إلا في الخط الديواني وحده فترسم مجوفة متسعة يهبط عنقها تحت الأساس بمسافة من أربع إلى خمس فقط. ويجوز للفنان في هذه الحالة أن يكتب في داخل جوفها كلمة أو لا يكتب ، وتمائلها في هذه الصورة في الخط الديواني لكل من الكاف واللآم الأخيرتين المسبوقتين بصفحة ()

* وفي الجلي الديواني : تظهر اللآم كذلك بأحجام متفاوتة حسب أوضاعها (منفردة

ومبتدئة ومتوسطة) مثلما كانت متفاوتة الحجم في هذه الحالات الثلاث منفردة ومبتدئة ومتوسطة في الخط الديواني مع فارق جمالي مهم يعتبر من الخصائص الجمالية للخط الديواني وحده ويظهر هذا الفارق الجمالي في أعلى اللآم المبتدئة والمنفردة كما يظهر أيضا في أعلى الألف المنفردة : كما في الصور التالية :-

الفردة المفردة

ولكن اللام والكاف الأخيرتين لانهبطان خط الأساس مثل تلك الصورة التي تظهران بها في الخط الديواني.

ولا يقتصر التباير بين هذين الخطين على الكاف واللام في موقعهما المتصل في الآخر وإنما هناك بعض الأحرف الأخرى يتباير فيها هذان الخطان ومنها الدال المفردة وأختها والهاء المبتدئة والمتوسطة ورأس العين المبتدئة وأختها، وقد أشار الباحث إلى بعض هذه المتبايرات فيما سبق عرضه.

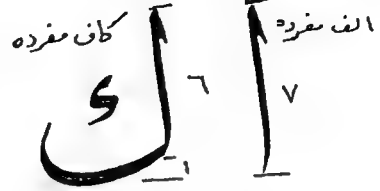
ومن الخصائص الفنية التي لاتظهر إلا في الخط الديواني والجلي الديواني أنه لا يظهر في هذه الخطين أجزاء عمودية ولا أجزاء أفقية أو شبيهة بالأفقية ولذلك فإن الجزء الأساسي في صور الألفات واللامات في أي موقع يظهر إما منحنيًا في اللامات الهابطة عن أعلى إلى أسفل أو صاعدًا من اللامات والألفات الهابطة من أعلى إلى أسفل أو صاعدًا مائلًا في الألفات المسبوقة ولا وجود لأي جزء عمودي منتصب ولا لجزء أفقي أو قريب من الأفقي.

١٢-التناسب الجمالي في حرف (الكاف) :

يظهر الأثر الفني لقيمة التناسب في دراسة صور حرف الكاف في الخطوط المختلفة وقد اهتم علماء الخط العربي على ضوء النسبة الفاضلة التي أخرجها (ابن مقله) وحتى الآن بوضع مقاييس نسبية لكل جزء من أجزاء الحروف المختلفة وأخذ حرف الكاف نصيبه من إهتمامهم بمقاييسه النسبية في الخطوط المختلفة. وسيتم عرض نماذج من هذه الدراسة فيما يلي :-

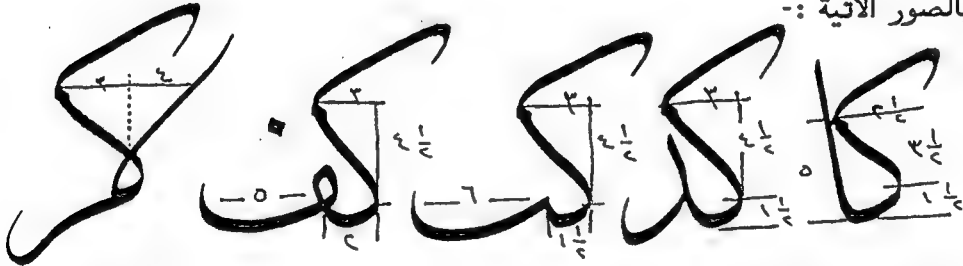
في خط الثالث :

تظهر الصور الآتية ولكل منها مقاييسها النسبية :-



فيلاحظ هنا أن بين الألف المفردة والكاف المفردة تقاربا يكاد يكون متماثلا ففي الجزء العمودي، فهو في الألف المفردة = ٧ سبع نقط ومثيله في الكاف المفردة = ٦ ست نقط فقط. أما النقطة المتبقية فقد خصصت لقياس انحدار الجزء الطبقي من الكاف، وبما أن الحرفان يتماثلان في مجموع البعد العمودي الممتد بين القمة وخط الأساس، فكان من المناسب فنيا لعمود الكاف أن تؤخذ منه نقطة لتعطي لانحدار الجزء الطبقي.

ولكن صور الكاف المبتدئة والموصولة بحروف بعدها تختلف عن صورتها المفردة اختلافا كبيرا. وذلك من أجل تحقيق القيمة الفنية للتناسب تحقيقا جماليا، وسيوضح ذلك بالصور الآتية :-



فهنا يلاحظ أن الجزء الأساسي (وهو الأوسط) في جسم الكاف الموصولة بالألف أقل عمقا من مثيله في جسم الكاف الموصولة بالأحرف الأخرى وما حدث ذلك الاختلاف إلا لتحقيق القيمة الفنية للتناسب فالكاف الموصولة بالألف أو بما يشبه الألف من الأجسام الصاعدة مثل اللام يقاس العمق الرأسي لجزئها الأساسي (الأوسط) بثلاث نقط ونصف، أما مثيله في الكاف المتلوة بالأحرف الأخرى فإن عمقه الرأسي يناسبه أن يكون (هـ) أربع نقاط ونصف، ولو وضع أحد هذين العمقين مكان الآخر لاختل التناسب وضاع الجمال، وينبغي التأكيد على أن فنون الخط العربي قد زودت الفنان بتنوع الصور لكل حرف حتى تهيء له حسن الاختيار والعدول من صورة إلى صورة

أخرى للحرف ليتمكن من تحقيق التناسب بين الصورة المفضلة وما يجاورها من الحروف السابقة والتالية لها وقد حدث ذلك في حرف الكاف فيلاحظ له صورة أخرى ف. خط الثلث يمكن أن نسميها (الكاف المزدوجة) ولا تستخدم إلا في حالة الابتداء :

وهي مقسمة إلى أجزاء فلكل جزء منها مقياس فني يناسبه ويجعله متناسبا مع الأجزاء الأخرى كما يتضح في النموذج.



أما الفراغ بين الجزئيين المتوازيين في تجاور شبه أفقي فإنه يتسع لنقطة واحدة فقط في أقصى اليمين، بينما في أقصى اليسار متسعا لنقطه ونصف والسبب في ذلك هو اختلاف اتجاه الانحناء الواقع في اليمين عن اتجاه الانحناء الواقع في اليسار فالانحناء في اليمين منحدر إلى أسفل والانحناء في اليسار مرتفع إلى أعلى ليتناسب مع نهاية الرأس، والحرف التالي لهذه الصورة (الكاف المزدوجة) ينبغي له جماليا أن يكون على يسار رأس الكاف بمسافة مناسبة ومقياس هذه المسافة نقطتان ولو قلت عن ذلك لم يتحقق التناسب حيث أن الصورة الكلية لهذه الكاف المزدوجة ذات ضخامة تحتاج إلى توسيع الفراغ بينها وبين الحرف التالي لها ليتحقق التناسب. أما الكاف المتوسطة فإن الإرتفاع العمودي لجزئها الأساسي الأوسط يتماثل مع مثيله في الكاف المبتدئة فيكون أقل نسبيا إذا أتى بعده حرف صاعد منتصب (ألف أو لام) ويكون أطول من ذلك نسبيا إذا أتى بعده حرف غير منتصب ويتضح ذلك في الأمثلة التالية :

مكا لكل سكت بكر مكي

وقد تستدعي بعض التراكيب الفنية إلى وضع الكاف المزدوجة في موقع متوسط بين حرفين وهذا الموقع لن يخرجها عن نفس صورتها المبتدئة وسيكون الحرف السابق لها منتهيا في يساره بحركة نحيفة وليس له إتصال عضوي وثيق مع الكاف المزدوجة

الصورة الآتية :-

بکر عنکر کی

الثلاثة في الاتساع.

لُ لَ لِ لْ
كُ كَ كِ كْ

فيلاحظ في هذه الصور الملحوظات الثلاث الآتية:

(١) أن الجزء الصاعد المنتصب يلتقي متلامسا مع الجزئين السابقين .

(٢) لا يجوز رسم حلية التي ظهرت في المجموعة الأولى في أعلى الجزء الأوسط الذي يتلامس مع الحرف المنتصب، فهذه الحلية إنما ترسم فقط في الصور التي تكون فيها الكاف متلوة بحروف غير منتصبة كما ظهر في أمثلة المجموعة الأولى فإن التناسب الفني يستدعي عدم رسم هذه الحلية في هذا الموقع الذي يتجمع فيه ثلاث أجزاء فلا مكان لكتلة الحلية في هذا الموقع المزدهم.

(٣) أن البعد العمودي للجزء الأساسي الأوسط أقصر نسبيا من مثيله في صور المجموعة الأولى.

* المجموعة الثالثة : تستخدم فيها أيضا صورة الكاف المبتدئة ذات الرأس الطويل المنحدر من اليمين إلى اليسار وذات الجسم المنحدر من اليسار إلى اليمين، ويتلوها أي حرف آخر من غير الأحرف الخمسة التي سبق تحديدها تالية للكاف في المجموعة الأولى، وتتضح صور هذه المجموعة في الأمثلة الآتية :

كح كركو كهوكن ركض كظم ركع كم كم كى كى

ويلاحظ في هذه الصور مايلي :

(١) أن البعد العمودي للجزء الأساسي (الأوسط) أقصر نسبيا من مثيله في صور المجموعة الأولى فهو يتماثل في مسافته العمودية مع مثيله في صور المجموعة الثانية .

(٢) نظرا لأن الحرف التالي للكاف في هذه الصور ليس صاعدا منتصبا، فقد صار من التناسب جماليا أن تظهر الحلية في يسار الجزء الأوسط من الكاف مثلما ظهرت في المجموعة الأولى.

ومن صور الكاف النسخية المبتدئة صورة تسمى «الكاف المزدوجة» وترسم بالمقاييس النسبية الآتية:



وهذه الصورة تكون دائما في حالة الابتداء وصالحة لأن تكون متلوة بأي حرف ما عدا «الراء المعلقة» والياء الكاسية أو الأحرف الوسطية الممدودة ويكون جمالها أقوى نسبيا إذا وليتها الراء الهلالية واللام ألف والميم الأخيرة والدال والهاء الأخيرة (أنظر المثال التالي)، ويقل الجمال نسبيا إذا تلاها رأس الجيم وما يماثله وإذا تلاها حرف من مجموعة الباء في الآخر أو الفاء الأخيرة وإذا تلتها واو أو قاف كاسية أو هاء متوسطة.

كا كلا تركك تركه كد كر ركص
كن كط ر كع كل كم

وكذلك تأتي الكاف المتوسطة بين حرفين متصلين بها، وفي هذه الحالة تصعد نهاية الحرف السابق من اليمين إلى اليسار لتتلاحم تلاحما عضويا مع الجزء الأوسط من الكاف الذي يهبط مائلا من اليسار إلى اليمين متلاحما مع الحرف السابق في الأعلى ومنفلجا عنه في الأسفل ثم ترسم الوصلة النهائية لهذه الكاف بالشكل الذي يناسب الحرف التالي، أما رأسها فهو شبيه بمثيله في الكاف المبتدئة فيرسم مثله طويلا منحدرًا من اليمين إلى اليسار، ويظهر ذلك في الأمثلة الآتية :

كاد فكك شكل يكلا مكث يكف يكد مكه
شكر يحل مكر كو ممكن يكص يكظم معكم معكم حكى

وفي بعض التصميمات الفنية تظهر الكاف المزدوجة متوسطة بين حرفين، إلا أن الحرف السابق لا يمكن ربطه بها ربطاً عضوياً كذلك الذي يحدث في الكاف المتوسطة ذات الأجزاء المائلة وإنما يظهر الحرف السابق بنهاية صاعدة صعوداً قصيراً ونحيفاً لمجرد أن يلمس الجزء الأيمن من قاع الكاف المزدوجة التي تتركز عند يمينها على نهاية الحرف السابق بنفس صورتها ونسبها الفنية السابق عرضها وتحليلها:

يكدمكة يكلأ شكرلكم

وفي الفارسي :

تتعدد صور الكاف ما بين :

- ١ - مفردة - أو أخيرة متصلة .
 - ٢ - أو مبتدئة منتصبة كاللام يتلوها أي حرف وتشبهها في هذا الوضع الكاف المتوسطة.
 - ٣ - أو منحنية نحيفة تتناسب مع أحرف معينة تتلوها.
 - ٤ - أو حلقية تتلوها ألف أو كاف أخيرة أو لام.
- وفيما يلي تظهر الصور الخاصة بكل مجموعة، كما يلي :-
- ١- صورة الكاف المفردة أو الأخيرة المتصلة :



یتلوا ای حرف

ک ک ک ک ک ک ک ک ک ک
م م م م م م م م م م

کے کس کے کوثر کم
رض کن کحل ریح کی پیل

فالكاف في هذه الأمثلة ملحقة بما قبلها تدخل في نطاق رقم (١٢)، وبعد أفردها الباحث هنا بعرض خاص لفارق دقيق يبدو هنا في البعد العمودي في الجزء الأوسط من الكاف لأن التناسب الفني يستدعي أن يكون هذا الجزء أقصر نسبياً مثيلة في الأمثلة السابقة، والسبب في ذلك أن الكاف هنا متلوة (بحركة ممدودة أو

براء معلقة أو بميم أخيرة أو بحرف كاسي (فكل هذه الأحرف تحتاج طبيعتها الجمالية إلى هبوط ولايتناسب هذا الهبوط مع إطالة العمود الذي يسبقه.

٢- وتنفرد الكاف بصورة يأتي فيها الجزء الأساسي الأوسط من البداية وفي الوسط بحركة نحيفة مائلة أعلاها في يسارها وأسفلها في يمينها، ولاتأتي هذه الصورة في اللام:

للكاف للتشبيه
كح ب ك ف ك م
ن ك ث ي ك ف ي ك ب ر ك ل ك م

ففي هذه الصور يظهر الجزء الأساسي والأوسط في الكاف والمبتدئة منحنية نحيفا هابطا من اليسار في أعلاه إلى اليمين أسفل ثم يكمل موصلة منحدره نحيفة حيث تندمج هذه الوصلة في بداية الحرف اللاحق.

فإذا كانت الكاف متوسطة خرج من الحرف السابق لها فرع صاعد نحيف مائل إلى اليسار ويندمج معه الجزء الأساسي من الكاف نحيفا ومنحدرا من اليسار إلى اليمين وتعقبه وصلة نحيفة مهيأة للامسة الحرف اللاحق بانتقال جمالي يناسبه.

٤- كما تنفرد الكاف بصورة لا تحدث في اللام وهي الصورة الحلقية وتتناسب هذه الصورة مع أحرف معينة تتلوها وهي الألف واللام والكاف الأخيرة .
كما في الصور الآتية التي تظهر فيها هذه الكاف الحلقية مبتدئة ومتوسطة :

كاثر كك كل كلا كلف
حكام فكام يكل يكلأ يكلف

فالجزء الأساسي في هذه الكافات كلها حلقي يظهر بداخله فراغ دائري يتساوى قطره مع عرض القلم، والجسم الخارجي للحلقة في الكاف الحلقية المبتدئة يكتب أعلاه وأسفله معا بكل عرض القلم ما عدا الكاف الحلقية التي تليها لام كاسية فإن حلقتها ترسم بنصف القلم لتتناسب مع عمود اللام وكأسها.

أما الكاف المتوسطة فإن أعلاها يرسم نحيفا وأسفلها يرسم بكل عرض القلم وإنما يحدث هذا التفاوت في السماكة لأن التناسب الفني يستدعيه.

ملحوظة عامة :

الكاف في الخط الفارسي تتميز دائما وفي كل المواقع (الصور الأربع السابقة) برأس طويل منحدر من اليمين إلى اليسار حيث يلتقي بتمكن مع أعلى الجزء الأساسي الأوسط - وتبلغ درجة انحداره نقطتين .

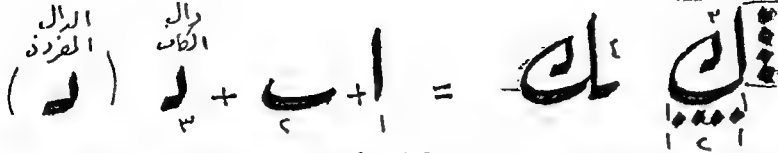
وفي الرقعة : وكذلك تتعدد صور الكاف في خط الرقعة ما بين :

- ١ - مفردة أو أخيرة متصلة.
- ٢ - مبتدئة أو متوسطة وهذه صالحة لكل حرف يتلوها مع تفاوت قليل في طول جزئها العمودي.

- ٣ - حلقية تتناسب مع أحرف معينة تتلوها ، وكل صورها في هذه الحالات يظهر فيها الجزء الأساسي الأوسط عمودا منتصبا فلو حذف الرأس المنحدر من اليمين إلى اليسار لتحولت إلى لام .

فيتضح بسهولة ذلك الفارق بالمقارنة بين صور اللام وصور الكاف وفيما يلي عرض للصور المتنوعة للكاف في الحالات الثلاث السابق أجمالها :

١- صورة الكاف المفردة والأخيرة :



فيلاحظ من تحليل هذه الصورة وأجزائها أنها مأخوذة من الأحرف الثلاثة :

الألف، الباء، الدال مع تغيير في أبعادها يستدعيه تركيب هذه الأجزاء في صورة متصلة لتتكون منها صورة الكاف : حيث قد استطالت الألف قليلا حتى صارت أربع نقاط واتسعت الباء قليلا لتتناسب مع إيقاع الدال فوقها فصار إتساعها أربع نقاط وانعكس البعدان في جزئي الدال فصار الجزء العمودي هو الأطول وصار الجزء الأفقي هو الأقصر حتى يتحقق تناسب (دال الكاف مع فراغ الباء تحتها) .

ومن هذا التحليل يتبين مثال واضح من الأمثلة التي يتجلى فيها التأثير الفني للتناسب في جماليات الحروف.

٢- صور الكاف المبتدئة والمتوسطة :

في هذه المجموعة من الصور يظهر الجزء الأساسي (الأوسط) من الكاف المبتدئة أو المتوسطة مثل عمود اللام تماما، ونراه في بعض هذه الصور أقصر نسبيا من بعضها الآخر. ويلاحظ هذا التفاوت بالمقارنة بين المجموعتين الآتيتين:

كف كب كد كف الكف كز كح كه كـ
نكت يكت الكرف يكر مكنظ ملة ملة

فيوجد اختلاف بين كافات هذه المجموعة التي تشتمل على الكاف مبتدئة ومتوسطة،

ويقارن بين طول عمود الكاف فيها وعمود الكاف في صور المجموعة التالية :

كو كي كركو كع كص كـ كن كم

فيلاحظ أن عمود الكاف في هذه الأمثلة أقصر نسبيا من مثيله في مجموعة الأمثلة السابقة والسبب يكمن في الأحرف التالية للكاف ، فإن هذه الأحرف بطبيعتها ترفع ما قبلها ونسميها بإسم الأحرف الرافعة وهي : (رأس الجيم وما يماثله، الراء وما يشبهها، والعين الأخيرة، والأحرف الكاسية، والميم الأخيرة) ومن المهم عند المقارنة أن يلاحظ أن الكاف في هذه الأمثلة كلها هي كاف (مبتدئة فقط) فإذا حولت الكاف المبتدئة إلى كاف (مسبوقة متلوة بهذه الأحرف) فالمناسب حينئذ أن يزداد طول الجزء العمودي. الأوسط حتى يتناسب مع ما قبله وما بعده ويظهر ذلك في الصور الآتية :

مَكْرَ الْكَوْثَرِ نَكْصَ يَكْنَ بِكَمْ لَكَى

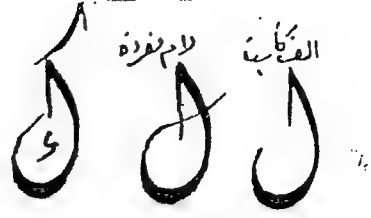
ويمكن تلخيص قاعدة الكاف العمودية كما يلي :

الكاف العمودية يكون عمودها قصيرا نسبيا إذا كانت مبتدئة ومتلوة بحرف من الأحرف الرافعة السابق ذكرها وهي (رأس الجيم وما يماثله، الراء وما يشبهها والعين الأخيرة والميم الأخيرة والأحرف الكاسية).
يكون عمودها أطول نسبيا إذا كانت مبتدئة ومتلوة بحرف من غير الأحرف الرافعة أو إذا كانت متوسطة أيأ كان الحرف التالي لها .

٢- صور الكاف الحلقية ومواقعها :

كَلْ كَا بَرَكْ كُلْ كَلْ أَكَلَتْ كَلَمْ
يَكَادَ يَكَاةُ فَكْكَ يَكْلُ يَكَلُ مَكَلَمْ

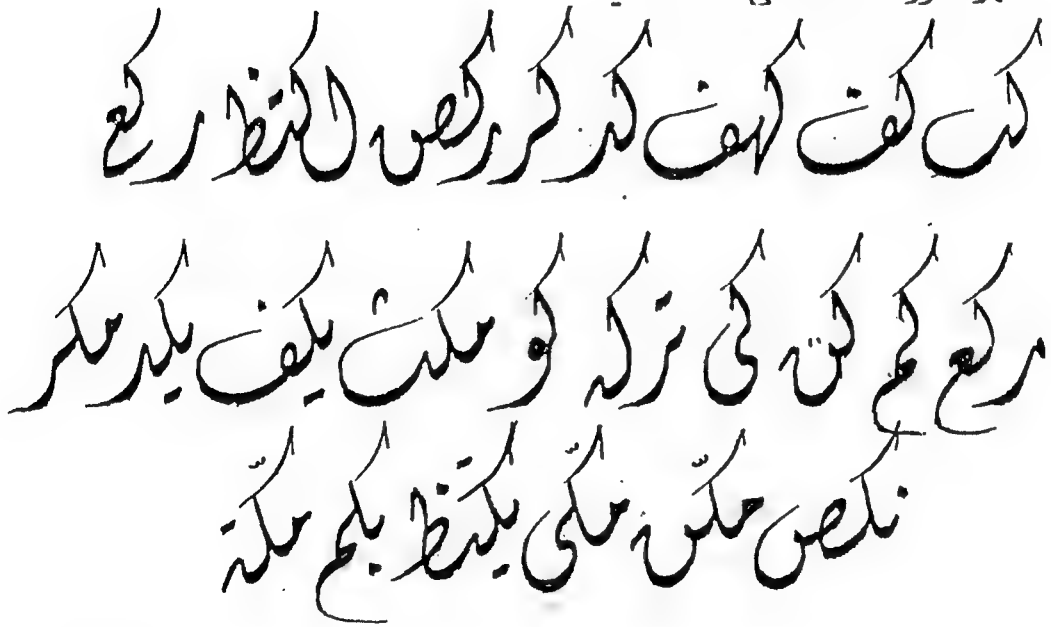
ففي هذه الأمثلة يلاحظ الجزء الأساسي أن شكله الكلي يبدو للوهلة الأولى وكأنه حلقة بداخلها فراغ ولكنه في الواقع الدقيق ليس بحلقة وسيأتي توضيح دقيق لجزئياته ،



فيظهر في هذه الصور التماثل التام في النصف الأسفل الذي تظهر فيه صورة الكاس ولكن الكاف المفردة تختص برأس مرتفع فوق القمة له حليه في يمينه خاصة به، ولتمام جماله ينبغي أن يكون نحيفا وبذلك تظهر الشخصية الجمالية للكاف المفردة متميزة عن الصورتين المشابهتين لها (الألف الكاسية واللام المفردة).

* الكاف المبتدئة والمتوسطة : (التي لا يتلوها حرف صاعد)


تظهر صورها المتماثلة في الأمثلة الآتية:



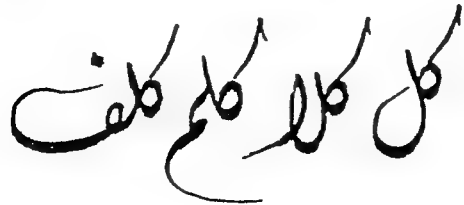
فهذه الأمثلة تظهر فيها الكاف مبتدئة ومتوسطة وفي كل من الحالتين يتصل بها حرف بعدها والجزء الأساسي في كل كاف من هذه الأمثلة ليس له وضع عمودي كما كان في خط الرقعة، وإنما يظهر مانلا من أعلاه إلى اليسار ومنتهيا في أسفله في اليمين بالنسبة لأعلاه، وأعلاه ملاس لخط القمة والوصلة الأخيرة للكاف المبتدئة أو المتوسطة تنتهي مرتفعة عن خط الأساس لأن الحرف التالي أيا كان يجب أن يكون

هابطاً بالنسبة لجسم الكاف وهذه قاعدة عامة في كل الكلمات في الخط الديواني حيث يكون الحرف الأول من أي كلمة هو أكثر الحروف ارتفاعاً عن الأساس والأحرف التالية يتوالى إنحدارها بعد الحرف الأول حتى يكون آخرها في الكلمة هو أكثر الحروف إنخفاضاً بالنسبة لما سبقه ولهذا لا يوجد في الخط الديواني أحرفاً معينة توصف بأنها أحرف رافعة كما كان في الرقعة فكل حرف مسبوق يرفع الحرف السابق، لأن الطبيعة العامة في الخط الديواني أن تتوالى أحرف الكلمة كلها في إتجاه منحدر - وللکاف في معظم مواقعها رأس يتعين رسمه مرتفعاً فوق خط القمة بحركة نحيفة منحدرية نحو اليسار حتى تلمس الجزء الأعلى من جسم الكاف، وهذا هو الفارق الضروري الذي يميزها عن اللام. إن الجزء الأساسي من هذه الكافات كلها يكاد يكون متماثلاً في مدى عمقه ما بين أعلاه وأسفله باستثناء صورة واحدة وهي صورة الكاف التي يتلوها (هاء أخيرة) التي تظهر في كلمة (تركه) وكلمة (مكه) حيث نرى فيها الجزء الأساسي للکاف أطول قامه من الجزء الأساسي للكلمات الأخرى وذلك ما يستدعيه التناسب الجمالي بين الكاف والهاء الأخيرة التي يجب أن تلمس خط الأساس، لأن هذه الهاء الأخيرة صغيرة الحجم.

* الكاف الحلقية : تتشابه مع مثيلتها في خط الرقعة من حيث أنها تتناسب فقط مع الأحرف الثلاثة الصاعدة (الألف واللام والكاف) فتظهر الأمثلة التالية :

في حالة الابتداء : :


والجسم الحلقى للکاف في حالة التوسط تظهر صورته فيما يلي :

كل كلمه كل كلمه كل كلمه


وعند تأمل في صورة جسم الكاف في الأمثلة السابقة في حالة الإبتداء والتوسط يلاحظ أن الصورة الحلقية لجسم الكاف ذات حجم موحد، وأنها لم تستخدم إلا مع الأحرف المعينة ذات الإتجاه الصاعد المائل نحو اليسار وهي (الألف والكاف واللام) مع ضرورة الانتباه إلى الاستثناءات الآتية:

١- الألف بعد الكاف الحلقية كتبت بصورتين : الصورة المنفصلة عن رأس الكاف وهذه الصورة صالحة للألف اللينة وللألف ذات الهمزة.



الصورة الثانية : تظهر فيها الألف منحنية أثناء صعودها نحو اليمين وعند القمة تلتقي مع رأس الكاف وبعد هذا الإلتقاء يرسم رأس الكاف منحدرًا إلى أسفل حتى يلمس حلقة الكاف وهذه الصورة لا تستخدم إلا في الألف اللينة فقط، ولايجوز كتابتها بالألف ذات الهمزة.



٢- الألف اللينة التي ظهرت متصلة من أعلاها برأس الكاف هي الحالة الوحيدة التي يظهر فيها الصعود منحنيا إلى اليمين - وفي سائر الأجزاء الصاعدة الأخرى يكون الصعود دائما مائلا نحو اليسار، وسوف يلاحظ فيما بعد .

٣- الكاف الحلقية التي يليها ألف لينة أو مهموزة ترتكز حلقتها على خط الأساس ، وهذا موقع منخفض يتناسب مع طبقة الألف التالية لها وتبعًا لذلك فإن رأس هذه الكاف لا يعلو فوق القمة مثلما يعلو في حلقات الكاف الأخرى المتلوة بكاف أو لام، وهذه التفرقة هي حالة جمالية خاصة بالكاف التي تليها ألف.

وفي الجلي الديواني : تظهر كل الصور السابق عرضها في الخط الديواني ماعدا صورة الكاف الأخيرة (المنتفخة) والهابطة تحت خط الأساس والتي سبق عرضها في الكلمتين:



فهذه الصورة لا تظهر في الخط الجلي الديواني لأنها غير مناسبة لطبيعته الفنية الخاصة التي تميزه عن الخط الديواني، ويمكن ملاحظة أن بعض الفوارق الفنية الخاصة بالخط الجلي الديواني في النموذج التالي لا سيما بالنسبة للكاف الحلقية خاصة وصور الكاف عامة وبعض الأحرف الأخرى.



١٤- التناسب الجمالي في صور الميم :

ويظهر تأثير القيمة الفنية في تنوع صور رأس الميم في أنواع الخط العربي المختلفة.
ففي الثالث : تتنوع صور الميم رأسا وجسما في خط الثلث على أوضاع كثيرة، وتعطي كثرة هذه الصور ثروة فنية واسعة للفنان الصبور المبدع.

* صور الميم في الثلث رأس وجسما :


١ - الصورة ذات الرأس المثلث المفرغ الذي تتصل به من يساره حركة مقعرة مكملة له


تظهر صور هذا الرأس في الأوضاع الآتية :



وتقع صورة هذا الرأس في الابتداء متلوا بكثير من الحركات التي تناسب الحرف التالي على أوضاع كثيرة منها ما يتناسب مع الأحرف الصاعدة ومع غير الصاعدة ومع الأحرف الكاسية والأحرف المنخفضة ونورد بعض هذه الصورة بدون استقصاء في الأمثلة الآتية :

مامك مر من مفت مق مو
 مو ممر من مص مع مح
 محر مح مهي مهي

ولا يجوز استخدام صورة هذا الرأس مثلوا بالحروف الآتية :
 (الراء المعلقة / السين أو الشين المدودتين بدون أسنان / الهاء المتوسطة ذات
 الحركة الهابطة المتلاحمة في أسفلها. 

ب-  وهذه صورة الرأس البيضوي الذي يستقر فوق الحركة المتصلة بأسفله
 من اليمين ولا تكتب إلا مبتدئه ولهذا لا تظهر في الميم المفردة، ولا في الميم الأخيرة،
 ولا في الوسط، دائما تظهر في الابتداء فقط متلوة بنفس الأحرف التي تتناسب مع
 صورة الرأس (أ) وما يماثلها كما يلي (باستثناء ما يذكر بعد)

مامك مر من مرس
 مظ مع مف مق مو موه

ولا يجوز استخدام صورة هذا الرأس (ب) متلوا بالأحرف الآتية :

(الراء المعلقة / السين أو الشين ذواتي الأسنان / مجموعة الأحرف الخمسة في الوسط / الهاء المتوسطة ذات الحركة الهابطة والأذن العليا من أعلاها) /

مجموعة الجيم / الباء الأخيرة) .


وفي كل من الصورتين (أ، ب) يجوز رسم حركة ممدودة إلى اليسار وبعدها تقع معظم الأحرف السابق عرضها باستثناء ما سوف يذكر بعد:

ويكتفي بالأمثلة التالية ذات الحركات الممدودة بعد كل من الرأسين

ماملایمہ

ولا يجوز استخدام صورة الرأسين (أ، ب) متلوة بحركة ممتدة يليها أجد الأحرف الآتية :

(أحد الأحرف الخمسة في الوسط / السين أو الشين ذواتي الأسنان)
الصاد أو الضاد / الفاء / القاف / الكاف ذات العمود / الباء المتوسطة والأخيرة .

جـ-  وصورة رأسها هنا تبدو بشكل مثلث يستقر أعلاه فوق قاعدة
بعرض القلم منحدره، وضلعه الأيسر يجب أن يكون نحيفا تظهر له ندبة بارزة قليلا
تحت القاعدة .

ويرسم هذا الرأس في صورة الميم المفردة المعلقة (والمذيلة والميم المتلوة براء معلقة، ويظهر كل من هذين الحرفين الأخيرين في صورة واحدة في الوضع التالي :

ميم مفردة مذيلة ميم مفردة معلقة ميم تليها راء معلقة

٩

وفي غير هذه الصور الثلاث تقع صورة هذا الرأس في الابتداء فقط متلوة بحروف معينة، كما يجب أن تكون أجسامها تحت رأسها (أى هابطة عنه).

أي أن صورة هذا الرأس (ج) لايناسبه فيها إلا الحروف التي تتلوها مباشرة بحيث تكون هابطة عنه، وأما غيرها فيمتنع اتصالها بهذه الصورة (ج) لعدم التناسب.

د- والصورة في هذا الرأس مستديرة مفرغة ويجب أن تكون مسبوقة بأحد الحروف التي سيأتي تحديدها، ولا يجوز استخدامها في الميم المفردة ولا في الميم الأخيرة، فمواقعها تأتي فقط في الوسط وفي الآخر بحيث تكون مسبوقة بأحرف معينة تظهر في الصور التالية في خط الثلث:

مَدَنِيَّتْ مَرْمَر مَدَنِيَّة
سَمْعِيَّة مَحْمَدِيَّة مَحْمَدِيَّة

فالصورة في هذا الرأس المستدير المفرغ (د) يجب أن تكون دائما مسبقة بإحدى الحركات الآتية (الحركة العمودية القصيرة أو العمودية المرتفعة أو الحركة التي تبدأ برأس منحن يعقبه هبوط قصير يأتي بعده هذا الرأس (د)).

وبنفس هذا التحديد السابق يتناسب هذا الرأس مع الراء المعلقة كما يتناسب مع جسم الميم المعلقة لأن الصورة موحدة في هذين الحرفين الأخيرين.
وهذا الرأس أيضا قابل للامتداد إذا كان المتداد متلو بالأحرف التي تظهر في الأمثلة الآتية :

يملك ميم المارة
بنجمة المقرم

ولا يجوز أن يقع بعد هذا المد أحد الأحرف الآتية (أحد الأحرف الخمسة التي تأتي في الآخر - الفاء الأخيرة - القاف والواو - الصاد والضاد - السين والشين ذواتي الأسنان - الراء المعلقة).


هـ- وهذه صورة خامسة يبدو فيها رأس الميم ذا فراغ داخلي بيضوي يحيط به جزآن مقوسان ثم يتصل الجسم بأعلى الجزء الثاني ويتجه منحدرًا نحو اليسار إما لتكوين إحدى صور الميم الخنجرية أو لملاقاة حرف آخر، ويجب أن يكون هذا الرأس مسبوقاً بحركة منحدره، وقد تكون مع الانحدار مقعرة، وكثيراً ما يستخدم في بعض أوضاع الميم الخنجرية مثل :-

لمرحم صم طم
عممهمهم


ويأتي هذا أيضا متلوا بأحرف معينة تظهر في الصور الآتية وما يماثلها :


نماحيث ظمئت قمت قمة


وليس من المستساغ جماليا استخدام هذا الرأس في الوسط متلوا بأحرف أخرى غير هذه.

و -  وهنا تظهر صورة رأس شبيه (بلوزة صغيرة) يجوز فنيا أن يكون بداخلها فراغ صغير جدا وأن تخرج هذه الصورة مطموسة، ويجب أن يكون هذا الرأس مسبقاً دائما ويجوز أن يكون وسطياً وأن تكون ميمه أخيرة ذات جسم معلق أو ذات ذيل عمودي كما يظهر في الصور الآتية :-


نها انتهت تهر حمر
رحمت رحمن شمر طمر عمر
لبركبر همر سم صم النجم

ويجوز أيضا أن نرسم هذا الرأس مذيلا بعد مد مسبق بأي حرف كما يجوز أن يحل المذيل محل المعلق في الصور السابقة - والأجسام المعلقة في كل صور الميم تصلح هي نفسها للميم المعلقة وحدها وللميم التي يليها راء معلقة ويلاحظ أن هذا الرأس () الذي أعطى رمز (و) له تأثير ملتزم على أي حرف يسبقه

من الأحرف الخمسة، إذ يحوله إلى تلك الصورة المقعرة المنحدرة السابق عرضها في الأمثلة الأربعة الأولى ()

ز -  وهذه صورة رأس الميم المطموسة المسبوقة الهابطة عما سبقتها التي تصلح فقط لأن يليها جزء صاعد، أي أنها يجب أن تكون دائما وسطية هابطة عما قبلها ومتلوة بحركة صاعدة ومطموسة، كما في الأمثلة التالية :

محمد سما صمد طمة قمة
كما حكمت نعمت يهد لها

ح -  وهذه صورة لأحد الرؤوس المطموسة / ويجب أن تكون هذه الصورة مسبوقة بحركة غير ممدودة وأن تأتي في الآخر معلقة فتقرأ ميمًا فقط أو ميمًا بعدها راء معلقة.

لم تر تتر شمر ص

أما الحركات السابقة لها فهي :

- ١- الحركات ذات الاتجاه العمودي الهابط، إما قصيرا وإما مرتفعا ويحدث ذلك في الأحرف الخمسة المبتدئة وفي عمود اللام.
- ٢- الحركات المنحنية وتأتي في الأحرف الخمسة المسبوقة وفي مجموعة السين والصاد ثم يقع هذا الرأس (ح) منخفضا عنها كما يظهر في الأمثلة الثلاثة الأخيرة.

ط - وهذا الرأس يرسم مطموسا في يمينه ثم تظهر في يساره (فلجه) قليلة الإتساع، ولا تأتي هذه الصورة إلا مسبوقة بأحرف معينة تناسبها وفي نهاية الكلمة بصورة معلقة يمكن قراءتها ميمًا فقط أو ميمًا متلوة براء معلقة كما في الأمثلة الآتية:



ويمتنع أن يكون الحرف السابق لهذا الرأس (ط) ممدودا. ويلاحظ أن مجموع صور رءوس الميم في خط الثلث هي تسعة رءوس، فلذلك كان من اللازم أن تعطي لكل رأس منها رمزا يساعد على تمييز صورته ولقيمة التناسب دخل فني في اختلاف صور هذه الرءوس.

وفي النسخ : وتتعدد صور رأس الميم في خط النسخ ولتسهيل دراستها سيتم تقسيمها على مجموعات تتقارب في كل مجموعة منها صورة رءوسها.

أ- الرأس المثلث : يقع هذا الرأس في الإبتداء والوسط والنهاية ومفردا وفي حالة النهاية أو الأفراد ويظهر بصورة خنجرية أو بذيل عمودي وفي كل هذه الأوضاع يجب أن يكون مثقوبا.

في حالة الابتداء يظهر هذا الرأس المثلث المفرغ في الميم المفردة والخنجرية والمزيلة

ومن صور الرأس المفرغ للميم صورة مفرغة بيضوية لا تأتي إلا مسبقة بحركة غير ممدودة وتظهر في الوسط وفي الآخر بذيل خنجري كما يتضح من الصور الآتية :

لما حمد حمه جما حمل انعمت عميا فما هما همت عمق عمود

ولا يجوز استخدام هذا الرأس المفرغ البيضوي في الوسط مسبوقا بالطاء أو الظاء.

ولا يجوز أن يرسم هذا الرأس البيضوي المفرغ في الآخر مذيلا بذيل عمودي هابط بل الواجب أن يكون الذيل خنجريا.

ومن الصور المفرغة لرأس الميم صورة واحدة يظهر فيها الرأس (بيضويا) في البداية محمولا فوق جسم مقعر غير ممدود ولا يكون متلوا إلا بالهاء أو التاء الأخيرة غير الحلقية (م)

ويظهر رأس الميم مطموسا في الحالات الآتية :

١- في البداية بدون جسم ممدود ويكون جسمه تحته إذا تلاه حرف من هذه الأحرف
تحت الجسم :

(رأس من مجموعة الجيم / الرء المعلقة / رأس ميم تالية متوسطة أو أخيرة/ الهاء المتوسطة غير الحلقية / الباء الأخيرة).

وحيث يقع أي من هذه الأحرف هابطاً عن مستوى رأس الميم، فتخرج الصور

الآتية: مح مسر مما نما مم ممر ممر

٢- في الوسط وله جسم متصل به من يساره بمد أو بغير مد كما في الأوضاع الآتية :

نما صمد صمد الملا ملا مكر مكر
مل مل سمه سمه تمت محمد محمد ينمو ينمو مهد

ويلاحظ في كل هذه الصور أن الحركة السابقة لهذا الرأس المتوسط المطموسة تكون منحنية ويسارها هابط بحيث يقع رأس الميم تحتها باستثناء اللام فهي وحدها ذات الحركة العمودية فوق هذا الرأس المطموس.

٣- في الوسط مطموسا وليس له جسم ومسبقا بحركة غير ممدودة ، وفي هذا الموقع لا يليه إلا الحركات الصاعدة كما يلاحظ في الأشكال التالية :

اينما اينما قيمه رحمة فاطمة فاطمة ظا نعه عمد قة فما كل ماها همة همة

٤- رأس الميم في الوسط مطموسا بشكل شبيه باللوزة ويقع جسمه على يساره ويلاحظ التناسب بينه وبين ما يسبقه وما يليه في الأمثلة الآتية:

همت همز عمر عمد غمط عمه همه عمى حمى حمل حمن

ففي هذه الأمثلة وما يشبهها يلاحظ هذا الرأس (اللوزي هابطا تحت الحرف السابق له ويمتنع مد هذا الرأس إذا لحقت به الفاء الأخيرة أو حرف من مجموعة الباء في الآخر) ثم لنتأمل التناسب بين هذا الرأس وبين ما يسبقه وما يليه في الأمثلة الآتية :

شعر عرفته همز عمى عهود

يلاحظ أن هذا الرأس اللوزي مسبق بحركة ممدودة ، فالواقع المناسب جماليا له في هذه الحالة لا يكون هابطا عن المد السابق له، ويحسن أن يعقبه حرف هلاي أو ياء أخيرة.

٥- الميم الأخيرة ذات الرأس اللوزي والذيل العمودي الهابط تحت الأساس والمناسب لهذه الصورة جمالياً أن تكون بحركة ممدودة.

سم سم سم سم طم الخ

ومن صور الميم الأخيرة ذات الذيل العمودي الهابط صورة تجمع بين تلاحم مطموس في يمينها وانفلاج ضئيل في يسارها - وهذه الصورة لا يجوز أن تكون مسبقة بحركة ممدودة.

مم يتم حم سم صم طم عم فم كم مم هم هم لم

وإنما تتناسب مع هذا الرأس حركة سابقة له قصيرة محدبة ومنحدرة نحو اليسار إذا كان الحرف السابق واحداً من مجموعة الأحرف الخمسة أو من مجموعة أو الصاد أو الهاء المتوسطة غير الحلقية .

وإذا كان الحرف السابق من غير الأحرف المذكورة فإن حركته تكون فقط قصيرة ومنحدرة نحو اليسار (بدون تحذب) كما يظهر في الأمثلة السابقة، ولا يأتي هذا الرأس عقب اللام المبتدئة.

* وفي الفارسي : تأتي صور متعددة لرأس الميم وجسمها يمكن تنظيمها في الحالات الآتية :

١- صورة الرأس المطموس المربع الذي يبدو له قرن مدبب في أعلاه ويليه جسم الميم متصلاً به من اليسار.

ويأتي هذا الرأس في بداية الكلمة وفي وسطها وفي نهايتها .

* ففي البداية يظهر هذا الرأس المربع المطموس ذو القرن ويليه جسم الميم في يساره في الأمثلة الآتية :

ما ملة مكّا ملى ملا مدمه مدمه مطمع مف مو

ولا يأتي بعد حرف من مجموعة الأحرف الخمسة (ب) وإنما الذي يصلح للإتصال بهذه الأحرف صورة أخرى لرأس الميم سيأتي ذكرها فيما بعد.

* وفي الوسط : يظهر هذا الرأس وقد إندمج قرنه المدبب في نهاية الحرف السابق للميم وإذا كان هذا السابق ممدودا ظهر القرن المدبب واضحا كما في الأمثلة التالية:

مما يملكه حمد حمه فمضمه مدم طمط سمع لمع عس عمق طمى

* وفي الآخر: يظهر هذا الرأس المربع المطموس ذو القرن المدبب في أعلاه متناسبا مع حركات ممدودة تسبقه كما يبدو في الأمثلة الآتية :

بم ثم حم ثم حم طم عم هم

ويلاحظ في هذه الأمثلة أن رأس الميم النهائية يظهر لها قرن مدبب في أعلى رأسها وقرن مدبب آخر في أسفل الرأس.

ومن المهم التنبيه على أنه إذا لم يكن هذا الرأس الأخير بحركة ممدودة فإن التناسب الجميل يحتم على الكاتب تغير الرأس إلى صورة أخرى.

٢- والصورة الثانية لرأس الميم هي صورة مربع أضخم نسبيا من المربع السابق ضلعه الأيسر شبه مستقيم يتضح فيه عرض القلم وضلعه الأعلى مصحوب بتقوس خفيف، ثم تظهر في يمينه وفي أسفله حركتان لينتان مندمجتان وجسم الميم يندمج مع هذا

الرأس من أسفله.



وشكله الاجمالي أضخم من شكل المربع في الصورة السابقة وليس له قرن مدبب لا في أعلاه ولا في أسفله.
ويأتي هذا الرأس بهذه الأوصاف إما مبتدئاً أو متوسطاً أو أخيراً أو مع جسم الميم المفردة.

* في حالة الابتداء : يظهر تحته أحد أحرف المجموعة الخمسة كما في الأمثلة الآتية:

بجد فخر مزم محمد مهي

* وفي الوسط : يجوز استخدام هذا الرأس بصورته المربعة المطموسة اللينة الجوانب بالأوصاف السابق تحديدها في حالة واحدة فقط وهو - أن يكون هذا الرأس متلوا (براء معلقة) ومسبوقا بحركة غير ممدودة، كما في الأمثلة الآتية:-

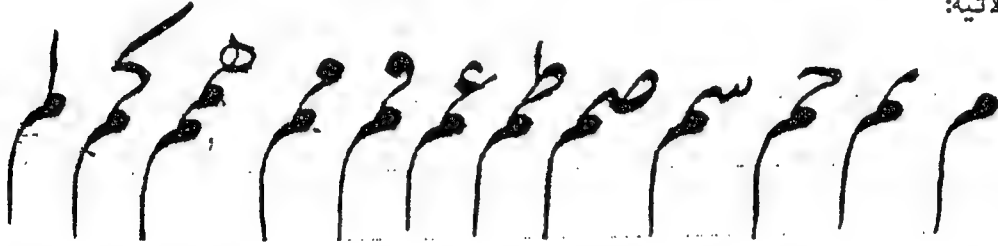
نم حم صم صم صم صم صم صم

كما يجوز وضع الرأس المربع الآخر في نفس المكان، فتظهر الكلمات السابقة كما يلي :-

نم حم

ولكل صورة جمالها الفني وللخطاط الفنان في هذه الصورة المربعة (الأصغر حجما) أن يمد الحركة السابقة (وقد سبق عرض أمثلتها) كما أن له حرية الاختيار، ولكن إذا تصادف توالي كلمتين تنتهي كل منهما بالراء المعلقة المسبوقه برأس ميم فالأجمل أن يختار الخطاط صورة موحدة لرأس الميم في هاتين الكلمتين تخفيفا لقيمة فنية أخرى وهي (قيمة التماثل) التي يزداد الجمال الناشيء منها إذا تقاربت صورتان متماثلتان.

* وفي الآخر : تظهر هذه الصورة (المربعة المطموسة ذات الجوانب اللينة) واضحة في الميم المفردة، وكذلك في الميم الأخيرة المسبوقه بحركة غير ممدودة، كما في الأمثلة الآتية:



* وفي الرقعة : يظهر رأس الميم في خط الرقعة بصورة واحدة في جميع المواقع (بداية أو وسطا أو نهاية) ويجب أن تكون مطموسة في جميع مواقعها وأن يكون جسمها واقعا تحتها ومتجها نحو اليسار بانحدار خفيف ويزداد الانحدار نسبيا في جسم الميم المفردة أو الأخيرة، لأن التناسب حينئذ يقتضي زيادة الانحدار.

وعند المقارنة بين رءوس الميمات في الأمثلة الآتية يجدها موحدة وتظهر للرأس ثلاثة أضلاع الأيسر منها مستقيم مائل يظهر فيه عرض القلم والأعلى فيه تقوس خفيف ويتجه مائلا نحو اليمين أما الثالث فيظهر في اليمين بمقدار عرض القلم مصحوبا بليونته وهذا الضلع هو بداية الجسم المنحدر تحت الضلع الأوسط ، فتظهر بقية الجسم على شكل متسع على يسار الرأس كما في الأمثلة الآتية :

١- كثيراً ما نرى نفس صورة رأس الميم في خط الرقعة مستخدمة

* في البداية :

مال و دولت و محرم و من و مع و می

* في الوسط : تظهر الرأس أيضا بنفس هذه الصورة :

نما علی علیہ السلام محمد و آل محمد

* وفي النهاية : يصلح هذا الرأس مسبقا ومنفردا :

.....

٢- ويرسم رأس الميم أيضا في الديواني على هذه الصورة حيث يظهر أعلى الرأس مقعرا ومستقرا فوق جسم الميم ينحدر محدبا إلى أسفل من اليمين إلى اليسار، وتصلح هذه الصورة أيضا في البداية وفي الوسط وفي النهاية مسبقاً ومنفرداً.

ما فغانی در مدح ریح م

ويبدو رأس الميم في هاتين الصورتين وله قرن مدبب من يساره إن كان في البداية وسطح شبه أفقي أو منحدر متجه من اليسار إلى اليمين أما الجسم فيبدأ إلتحامه به من يسار الرأس منحدرًا إلى اليسار، ولا يستخدم هذا الرأس مع الحركات الصاعدة ويصلح الوضع -٣- في البداية والوضع -٤- في الوسط ولا يأتي أي منهما في النهاية ولا مفردًا.

ولا مفردا.

سید محمد تقی حکیم محمد حمزہ

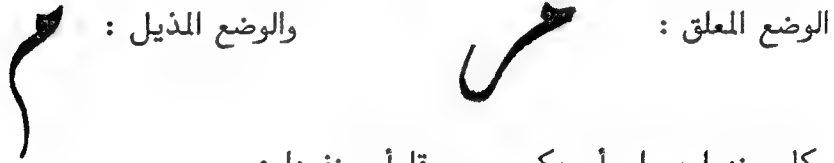
وهذه صورة خامسة خاصة بالميم النهائية المتصلة بما قبلها ولا تستخدم إلا في هذا

الموقع، ويصلح جزؤها الأخير أن يكون مرتكزا على خط الأساس أو أن يكون هابطا تحته كما يلاحظ في النموذجين.

* وفي الجلي الديواني : يرسم رأس الميم في البداية وفي الوسط بإحدى الصورتين المستخدمتين في الديواني رقم (٣) و (٤)



أما الميم النهائية في الجلي الديواني فترسم على هذين الوضعيين :



وكل منهما يصلح أن يكون مسبوقا أو منفردا :

قوس قوم يعمم

* في الثالث :

* الهاء المبتدئة :-

الهاء ذات



جبر

وتكون في الابتداء فقط

4

(الهاء المتوسطة المتلاحمة ذات الفرعين) وتكون أكثر تناسبا إذا تلتها ميم معلقة أو ميم متوسطة بعدها صعود - ويجوز (في حالة الاضطراب) أن تتلوها جيم أو أختيها.

* الأخيرة المسبوقة، والمفردة :

الله
العصاة

- (١) تسبقها أي حرف.
(٢) خاصة بلفظ الجلالة.

ذات الحلقة المثمنة
ولها إشارة بارزة في اليمين

وتصلح أن تكون مسبقة بأي حرف

وتقع في أواخر الكلمات منفصلة وترسم التاء الأخيرة المنفردة بنفس الصورة وكلتاهما تحتضن في داخلها فراغا مثلثا.

* في النسخ :

(مثلثة اليمين حلقيه اليسار) تصلح كل الحروف أن تلحق بها.



* المبتدئة

(ذات الفراغين الأعلى والأسفل) يسبقها أي حرف ويليهما أيضا أي حرف ماعدا الجيم وأختيها.



* المتوسطة

(ذات الحلقيتين) وتقع تحت الأجزاء العمودية القصيرة والطويلة ويتلوها أي حرف.



المتفرعة في أعلاها والمتلاحقة في أسفلها)



لايجوز أن تكون مسبوقة باللام ولا بالكاف المزدوجة، أما سائر الأحرف فهي صالحة لأن تسبقها وأن تتلوها، ويزداد جمالها إذا تبعته حركة ممدودة يليها جزء صاعد.

* الآخيرة المسبوقة ، والمفردة :-

وتصلح أن يسبقها أي حرف ولا تبرز لها إشارة في اليمين وفي داخلها فراغ مثلث.



(هاء أو تاء مفردة) تقع في أواخر الكلمات : جانبيها الأيمن شبيه بدال نسخية مصغرة.

* في الفارسي : - تتنوع صورها حسب التصنيفات الآتية :-

* المبتدئة :

تحتوي على فراغين : الأيمن مثلث، والأيسر مدور والجسم الخارجي يكتب بنصف عرض القلم وهو لين الجوانب، وتصلح أن يليها كل الأحرف ويظهر فيها جمال التناسب حينما



يستخدم كامل عرض القلم في الحرف الذي يليها، مثل :-

- ومن صورها القديمة هذا الشكل

ها

هـ هـ هـ هـ
هو هر ها

وقد وجدها الباحث بهذا الشكل في خطوط السابقين من أئمة الخط الفارسي مع

هذه الأحرف (انظر استخدامها في سورة الفاتحة بخط (عماد الحسن) شكل ())

والأفضل عدم استخدامها مع أحرف أخرى حتى لا يحدث لبس، وقد ترك الكثير من

الخطاطين في عهدنا الحاضر استخدامها.

* المتوسطة :-

: متلاحمة في أسفلها متفرعة في أعلاها.

وتتقبل جميع الأحرف بعدها وتكتب هي والجزء السابق لها

بنصف عرض القلم وقابلة للمد.

ہر بہر نہشتہ
نہجہ نہی فہد

بها يهب : ذات حلقتين : اليمنى مأخوذة من رأس الطاء الرقيقة في

أعلاها وأسفلا، واليسرى مأخوذة من رأس الصاد وتتقبل جميع

الأحرف بعدها وقابلة للمد، وتكتب هي والجزء السابق لها

بنصف عرض القلم.

* الأخيرة المسبوقة :-

-: محدبة إلى أعلى بكل عرض القلم وما يسبقها يكون مقعرا،
وتصلح أن يسبقها أي حرف ماعدا رأس الميم في هذه الصورة.

بـ لـ حـ
طـ عـ عـ مـ

- : ذات حركة قصيرة هابطة رقيقة مستقيمة مائلة، وهي واجبة
بعد الحركة الممدودة وبعد الميم التي يقع رأسها فوق جسمها
المقعر في الابتداء وفي الوسط.

فـ هـ
رـ حـ مـ

٤ وتجدر هنا الإشارة إلى أن التاء الأخيرة تعتبر في حكم الهاء
حيث يمكن أن تقرأ هذه التاء بصوت الهاء في حالة الوقف.

- ٥ فراغها الداخلي قريب من الدائرة واتساعه لا يزيد عن عرض
القلم والجسم الخارجي بكل سمك القلم في الأعلى وينصفه في
الأسفل ورقيق جدا في اليسار، وكل هذه الصفحات هي جماليات
واجبة الظهور حتى يتحقق جمال التناسب، وتصلح هذه الصورة
للهاء المنفردة الواقعة في أواخر الكلمات ولزيميلتها التاء المربوطة
لأنها تقرأ بصوت الهاء في الوقف.

* الهاء في الرقعة : تتنوع صورها حسب التصنيفات الآتية:-

* المبتدئة :

٨ + ٩ + ١٠ = ١١

وهذه هي صورتها الوحيدة في الابتداء، وتليها كل الأحرف. ويلاحظ أنها تتكون من
الأجزاء الثلاثة المعروضة في التحليل.

* المتوسطة :

متلاحمة من أسفلها متفرعة في أعلاها - والفرع الأيسر أرق
نسبيا وأقل ميلا من الأيمن - والجزء الأخير منها يكون منحنيا

١٢ + ١٣ + ١٤ = ١٥

رقم رافى نهج

إذا وليها واحد من مجموعة الأحرف الخمسة - وتهبط تحت الأساس إذا لم يعقبها حرف من الحروف الرافعى في خط الرقعة.
: ذات حلقتين : اليمنى مأخوذة من رأس الجيم، واليسرى مأخوذة من رأس الصاد: والفراغ في اليمنى ثلاثي والفراغ في اليسرى بيضوي.

وكل من الصورتين صالحة لأن يسبقها أو يتلوها أي حرف، وكل من الصورتين تؤثر على شكل رأس الجيم المبتدئة قبلها فتجعله بيضويا، كما تؤثر على اللام المبتدئة قبلها فتحذف منها الوصلة التالية لعمود اللام.

لها لها

لها نهجها لها
نخبه نهى

* الأخيرة المسبوقة :

: في الصورة الأولى ترى الهاء حلقة تقترب من شكل مثلث لين الأجزاء والفراغ الداخلي لا يتسع لعرض القلم وهذه الصورة تكون مرتفعة عن خط الأساس.

ه ه

وفي الصورة الثانية ترى حركة هابطة رقيقة قصيرة مائلة مستقيمة.

* الأخيرة المنفردة :

: تظهر في شكل حلقة لينة الأجزاء قريبة من شكل المثلث والجانب الأيسر منها هو أرق الأجزاء والفراغ بداخلها أقل من عرض القلم وتصلح للهاء وللتاء المربوطة في أواخر الكلمات.

ه

* الهاء في الديواني:

* المبتدئة :

: تتشابه كثيرا مع الصورة المبتدئة في الرقعة مع اختلاف ملحوظ

ه

وهو أن الجانب الأيمن أكثر ميلاً إلى اليسار عند أعلاه والقاعدة
التحتية أكثر انحدار نحو اليسار، وهي بهذه الاتجاهات تخضع
للاتجاهات المتبعة في أحرف الديواني الذي يتميز بخلوه من
الاتجاهات العمودية والأفقية.

* المتوسطة : بها بها بها مع نى راج
بها بها بها نى

: وتظهر الهاء المتوسطة في الديواني السابق عرضهما في الرقعة مع ملاحظة نفس
الفارق الخاص بالديواني وهو أن حروفه تخضع كلها للاتجاهات المنحدرة إلى اليسار -
والوصف التحليلي الذي سبق أن عرضناه خاصاً بهاتين الصورتين يصلح أيضاً في
صورتى الهاء المتوسطة في الديواني - ولكن يلحظ هنا (أن الأحرف الرافعة في خط
الرقعة تفقد هذه الصفة (رافعة) في الخط الديواني لأن كل حرف لاحق (يرفع)
كل حرف سابق خضوعاً للانحدار الذي يتميز به الديواني.

* الآخيرة المسبوقة :



الصورة الحلقية المثلثة للهاء الآخيرة المسبوقة في خط الرقعة لاتستخدم مثيلة لها في
الديواني - ولكن بعض أساتذة الخط الديواني في مصر أخرجوها على هاتين الصورتين:
وقلدهم فيهما بعض الدارسين، أما عند الأتراك فليس للهاء

~

الآخيرة المسبوقة إلا صورة واحدة على هذا النحو:

ه ه

، وطوّر بعض الأساتذة المصريين هذه الصورة إلى شكل آخر

يظهر عل هذا النحو :- .  والهاء الأخيرة المسبوقة في لفظ الجلالة المتشابه تظهر كما يلي :- 

وهي صورة خاصة بلفظ الجلالة : وقد استعارها بعض الخطاطين في كلمات أخرى -

ومن أمثلتها :- 

* الأخيرة المفردة : وتقترب بهذه الصفة كثيراً من صورتها في الرقعة مع ملاحظة أن

قاعدتها التحتية يزداد انحدارها نحو اليسار خضوعاً للأسلوب

العام في حروف الديواني.

* وفي الجلي الديواني: تتنوع صورها حسب موقعها كما يلي:

* المبتدئة، والمتوسطة :

: صورتها هنا مختلفة عن مثيلتها في الخط الديواني حيث

تظهر نحيفة جداً (بثلاث عرض القلم) والجزء الأيمن منها في

الأول أو في الوسط قريب من شكل (مثلث) - والثاني في

شكل (حلقة) - وهي صالحة لأن يسبقها أو يتلوها أي حرف.

هزبها

رسم عمره لدر لدر

* الأخيرة المسبوقة :

خاصة بلفظ الجلالة

ترسم في الكلمات العادية في شكل حركة مستقيمة منحدره نحو اليسار وبكل

عرض القلم وفي لفظ الجلالة بنفس الصفة السابقة لكنها تكون نحيفة ومقعرة، أو

بالصفة الأخيرة بلفظ الجلالة - ولايجوز رسمها في صورة حلقة.

* المفردة : **هـ** وهي نفس الصورة السابق عرضها في الديواني.



(عن : سيد ابراهيم : مرجع سابق)

١٦- التناسب الجمالي في (النون المفردة) :

* في الثلث :

يكتفى هنا بعرض هذه الصورة حينما تكون مفردة حيث قد سبق عرضها في أنواع الخط المختلفة في صورتها الكاسية المسبوقة. والجزء الأول منها ينبغي أن يكون مائلاً قليلاً وأن يكون ارتفاعه بمقدار نقطتين ونصف ليتناسب جمالياً مع اتساع الكأس، ويظهر نفس هذا الجزء بهذا المقياس في صورة الرائ الخنجرية، ليتناسب جمالياً أيضاً مع طول الخنجر الذي يصل طوله إلى ست نقط ويتماثل مع كأس النون في مقياس انحداره.



أما الجزء الأول في الرائ الكاسية فإنه يتقارب كثيراً مع مثيله في النون وفي الرائ الخنجرية ولكن بالنظر إلى صِغر كأس الرائ فإنه يقل ارتفاعه عن مثيله المرسوم في النون المفردة وفي الرائ الخنجرية المفردة، وهذا هو ما يستدعيه التناسب الجمالي في الرائ الكاسية.

أما الجزء الكاسي في النون المفردة فهو بعينه نفس الجزء الكاسي في النون

الآخيرة المسبوقة وكذلك هو نفسه وينفس المقياس في سائر الأحرف الكاسية ذات الكؤوس المتسعة (السين والشين والصاد والضاد والقاف واللام والياء) مفردة أو مسبوقة، وبداية هذه الكؤوس في اليمين يحسن أن تكون مرتفعة فوق خط الأساس بمقدار يتراوح بين نقطة ونصف نقطة ثم يستكمل هبوطها حتى يبلغ نقطة أو نقطة نصف تحت خط الأساس ليكون مجموع الهبوط نقطتين. ويستثنى من حالة الهبوط صورة الكاس الذي يتصادف وقوعه في نهاية العبارة فالتناسب الأجمل في هذه الحالة يقتضي رفع جسم الكاس بحيث لا يحدث فيه أي هبوط تحت خط الأساس.



(من : محمد عبدالعزيز الرفاعي : القصيدة النونية)
أما النون في خط الثلث في بداية الكلمة أو وسطها فإنها تدخل في نطاق دائرة أوسع منها تسمى (الأحرف الخمسة وهي الباء والتاء والثاء والنون والياء، في الأول وفي الوسط، ولها أوضاع وصور كثيرة تتفاوت في ارتفاعاتها واتساعاتها حسب مايسبقها أو يتلوها من أخواتها أو من الأحرف الأخرى ويخضع هذا التفاوت للتناسب الجمالي وقد وردت هذه الأوضاع الكثيرة خلال ماسبق من الأمثلة دون ترتيب خاص بالأحرف الخمسة.

وفي النماذج التالية المستمدة من المستمدة من القصيدة النونية بخط (الخطاط التركي عبدالعزيز الرفاعي)، تتضح كثير من الأوضاع المختلفة لهذه الأحرف الخمسة في مواقعها المختلفة في الثلث وفي النسخ وكلها أمثلة جمالية تؤيد أن التناسب الفني هو الذي استدعى هذه الأحجام المتفاوتة فيها:

الْحَمْدُ لِلَّهِ عَلَى الْوَصْفِ وَالشَّامَةِ الْحَكِيمِ عَزَّ وَجَلَّ

فِيهِ الصَّلَاةُ عَلَى عَبْدِ رَبِّهِ نَبِيِّنا الْمُصْطَفَى مِنْ نَسْلِ عَدْنَانَ

وَالْآنَ وَالصَّبْرُ وَالْقَائِمِينَ لَهُ مَا جَاءَ مِنَ السُّبْحِ لِلرَّغْبَةِ سَنَانِ

هَذَا عَقْدُ عَبْدٍ مَذْنُوبٍ جَانِبُ صُحْبِهَا كَلَامُ صُحْبِ

وَأَنْتَ لَيْسَ مِثْلُكَ كُنَّا فِي حِكْمِ الْوُجُوهِ الْأَكْثَرِ

فَقَدْ غَنَانَا عَنْ الْأَعْيَانِ زَكَاةً لَهَا جَمْعُ الْكُلِّ فَيَا فَيَا جَمْرَانِ

وَلَيْسَ كُنَّا لَوْلَا جَمْرَانَا وَلَا جَمْرَانَا وَلَا جَمْرَانَا وَلَا جَمْرَانَا

وَلَا تَقْبَلْ جَوْهَرًا إِلَّا عَنَيْتَ بِهِ فِي نَزْوِ الْأَسْمَاءِ عَزَّ وَجَلَّ

نَفِي التَّسْلِيْسِ أَجْمَعِ وَأَوْجَعِ قَبْلَ الْقُدْرَةِ ذِي الضَّرْبِ

كَمَا اسْتَدَلَّ عَلَى عِلْمِ الْمَوْجِدِ مِنْ أَنْفَارِ الْغَيْثِ أَرَادَ بِأَبْجَاسِهِ

وَعَلَهُ بِالزَّمَانِ سَائِدٌ قَاطِبٌ لَا يَنْقُصُ فِيهِ تَوْفِيقٌ يَارَ مَنْ

وَلَيْسَ مِثْلُكَ شَيْءٌ عَزَّ وَجَلَّ لَكِنَّهُ قَطْرٌ لَا يَرْضَى كِفَارَ

* وفي النسخ :

ن

وكذلك تقتصر على عرض النون في صورتها المفردة في خط النسخ حيث قد سبق عرضها في صورتها الكاسية المسبوقة وقد سبق عرضها في نطاق الأحرف الخمسة الماثلة لها في أول الكلمة ووسطها.

وتدخل النون المفردة والنون الأخيرة المسبوقة في خط النسخ في نطاق الحروف الكاسية الثمانية مسبوقة أو مفردة ويقتضي التناسب الجمالي فيها أن تهبط كؤوسها عن الكرسي كما يجوز مد هذه الكؤوس وحينئذ يزداد هبوط الكأس ويحسن أن تكتب الكلمة التالية لها فوق الكأس الممدودة. كما في الشكل التالي :

إن الله

(عن : المصحف الشريف بخط الشيخ محمد أمين الرشدي)

أُولَئِكَ الَّذِينَ يَدْعُونَ يَبْتَغُونَ إِلَىٰ رَبِّهِمُ الْوَسِيلَةَ أَيُّهُمْ أَقْرَبُ وَيَرْجُونَ رَحْمَتَهُ وَيَخَافُونَ عَذَابَهُ إِنَّ عَذَابَ رَبِّكَ كَانَ مَحْذُورًا ﴿٥١﴾ وَإِنْ مِنْ قَرِيبٍ إِلَّا نَحْنُ مَهْلِكُوهَا قَبْلَ يَوْمِ الْقِيَمَةِ أَوْ مُعَذِّبُوهَا عَذَابًا شَدِيدًا كَانَ ذَلِكَ فِي الْكِتَابِ مَسْطُورًا ﴿٥٢﴾ وَمَا مَنَعَنَا أَنْ نُرْسِلَ بِالْآيَاتِ إِلَّا أَنْ كَذَّبَ بِهَا الْأَوَّلُونَ وَإِنَّا نَمُودُ النَّافَةَ مُبْصِرَةً فَظَلَمُوا بِهَا وَمَا نُرْسِلُ بِالْآيَاتِ إِلَّا تَخْوِيفًا ﴿٥٣﴾

فتتم بذلك صورة جميلة في صور التوافق في خط النسخ، ومن التناسب الجمالي في النون ذات الكأس الممدودة أن يكون جزءها الأول أقصر قامة من مثيله في النون المفردة ويكون هذا الجزء قصيراً في النون الأخيرة الممدودة المسبوقة، حتى يتناسب قصره مع وجود حرف سابق.

ومن الملامح الجمالية الخاصة بالنون الأخيرة المسبوقة أنه إذا سبقها حرفان ثانيهما من الأحرف الخمسة فمن الواجب صعود نهاية الحرف الأول قليلاً إلى أعلى ويرتفع تبعاً له الحرف الثاني ثم يتصل رأس النون بهذا الأخير مثل :

يتبين يعين سنن

وتماثلها هذه الصفة الجمالية الرائ الهلالية مثل

كثر خير قتر

* النون المفردة في الفارسي :-

بن

ضبطها الفنانون الفرس بهذه المقاييس النسبية وقد استمدوا توقيع نظامها على خط الأساس من أختها النون المفردة في النسخ العربي المتقن أي أن الجزء الكأس في النونين يجب أن يهبط تحت خط الأساس واتساع الكأس في كل منهما ثلاث نقاط والنهية اليسرى للكأس منخفضة عن بداية الرأس بمقدار نقطة واحدة، ومع ذلك التشابه المتعدد النواحي فإن الصورة الجمالية للنون المفردة في كل من النسخ والفارسي مختلفة اختلافاً كبيراً والتناسب الجمالي بدوره يختلف باختلاف طبيعة كل فن من فنون الخط العربي.

ويكرر هنا ماسبق عرضه من أن النون الكاسية المسبوقة بحرفين ثانيهما من الأحرف الخمسة يزداد جمالها إذا رفعنا نهاية الحرف الأول قليلاً ثم أكملنا الصورة على نحو ماسبق عرضه في مثيلتها في خط النسخ مثل :

بن لبن

* النون المفردة في الرقعة :

تظهر في هاتين الصورتين والأولى منهما تتماثل مع كأس السين والصاد ويجوز استخدامها مسبوقة مثل (من) وأما الثانية فنصفها الأول مأخوذ من الدال المفردة ولايجوز استخدامها مسبوقة.

ن ن
ص

وأما النون ذات الكأس المثلث (ن) فلا يجوز استخدامها مفردة ولايجوز استخدامها مسبوقة بحرفي السين أو الشين ولا بالصاد ولا بالضاد حتى لا يحدث لبس في القراءة.

والنون الأخيرة بنوعيتها المفردة والمسبوقة في خط الرقعة تدخل في نطاق الأحرف الكاسية الثمانية في خط الرقعة وهذه الكنوس تتركز على خط الأساس وترف ماقبلها.

* النون المفردة في الديواني :

تظهر في هاتين الصورتين الأولى منهما أوسع نسبياً من الثانية، وكل منهما حلقة دائرية تقريباً ويستدعي التناسب الجمالي أن تكتب نقطة النون داخل الصورة ذات الحلقة الأوسع وأن تكتب نقطة النون ذات الحلقة الأضيق في أعلاها وتدخل هاتان الصورتان في نطاق الكنوس الثمانية في الخط الديواني. وكلها تتركز على الكرسي مثل نظامها في خط الرقعة.

ن ن

* النون المفردة والأخيرة المسبوقة في الجلي الديواني:

وترسم بكأس متسعة قابلة لأن تحتضن في جوفها بعض الحروف وترسم بكأس صغيرة ونقطتها في

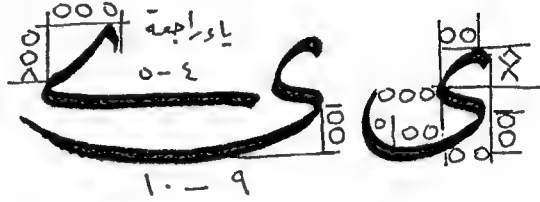
ن ن ن ن ن

وسطها وفي تلك الصورتين لايجوز انخفاضها عن خط الأساس والصورة المتسعة المجوفة للنون في الجلي الديواني لا وجود لها في الديواني، وقد سبق أن عرضنا صورة النون الأخيرة المسبوقة في الديواني.

١٧-التناسب الجمالي في صور (الياء المفردة) :

* في خط الثلث : سبق أن عرضنا صورة الياء المفردة الكاسية والياء المفردة الكاسية الراجعة للمقارنة بينهما وبين صورة الياء المفردة الكاسية والراجعة حينما تكون تالية لحرف سابق وكان ذلك خلال عرض صور أسنان السين والشين وجسم الصاد والضاد (ص) فيحسب بالدارس أن يردد النظر بين مايراه من الصور هنا وماسبق عرضه هناك لتنضم نواحي الدراسة بعضها إلى بعض.

فالصور هنا مقترنة بالمقاييس التناسبية لكل جزء من أجزاء الياءين يستزاد الدارس منهما



وليكتسب الكاتب المتدرب فهما ومهارة يدوية، وقد سبق عرض كثير من صورة الياء الأخيرة المسبوقة في الخطوط الأخرى فيحسن مراجعتها.

والياء الكاسية المفردة والكاسية المسبوقة تدخل في نطاق الأحرف الكاسية الثمانية في خط الثلث ويخضع موقع كأسها على خط الأساس لنفس المقياس المناسب للكؤوس الأخرى.

أما الياء حينما تكون في أول الكلمة أو في وسطها تدخل في نطاق دراسة الأحرف الخمسة ذات الصور المتنوعة على النحو الذي سبقت الأفاضة في بيانه (راجع النماذج المأخوذة من القصيدة النونية (ص) والصفحة المأخوذة من أحد المصاحف من الكتابات النسخية للأتراك (ص) .

والصور هنا أيضا مقترنة بالمقاييس التناسبية لكل جزء من أجزاء الياء في صورها الكاسية والممدودة والراجعة.

* الياء المفردة في النسخ :

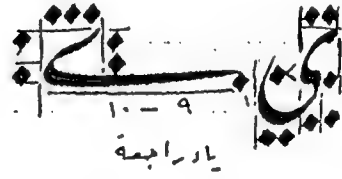


والياء الكأسية المفردة الكأسية المسبوقة تدخل في نطاق الأحرف الكأسية الثمانية في خط النسخ ويكون جسم الكأس كله في النسخ هابط تحت خط الأساس ويزداد هبوط الكأس الممدودة عن هبوط الكأس العادية.

والياء النسخية التي تقع في أول الكلمة أو في وسطها تتدرج في مجال دراسة الأحرف الخمسة التي يمكنك أن تلم بأوضاعها المتفاوتة في خط النسخ في الرجوع إلى النماذج المستمدة من خط الشيخ عبدالعزيز الرفاعي (القصيدة النونية) ومن المصحف النسخي المستمد من خطوط الأتراك.

* الياء المفردة في الفارسي :

تظهر الياء المفردة في الخط الفارسي بهاتين الصورتين وهما تحتاجان من الدارس إلى تأمل عميق في المقاييس التناسبية لأجزاء كل منهما



وهاتان الصورتان متقاربتان كثيراً من صورة الياء الأخيرة الراجعة المسبوقة بالسين أو الشين أو الصاد أو الضاد وقد سبق عرضهما في دراسة جماليات حروف السين والشين والصاد والضاد مقرونتين بالياء الكأسية أو الراجعة. والكؤوس الثمانية في الخط الفارسي تخضع في نظام توقيعهما على خط الأساس لها نفس نظام موقعها في خط النسخ أي أن جسم الكأس في الفارسي يهبط كله تحت خط الأساس - وعمق الكأس في الفارسي نقطتان تحت خط الأساس ولا يوجد في الفارسي كأس ممدودة مثل النسخ.

* الياء المفردة في الرقعة :

تظهر الياء المفردة في خط الرقعة بالصورة الكأسية المماثلة لكأس الياء الأخيرة المسبوقة، وتدخل كل من

ي سي صي

الصورتين في نطاق الأحرف الكاسية الثمانية في خط
الرقعة- وكل الكؤوس في خط الرقعة تركز على الأساس
وترتفع ماقبلها. وتماثلها في هذه الصفة الحروف : (الراء والزاي والواو) فهي أيضا
ترتكز على الأساس وترتفع ماقبلها ويمكن تسميتها كلها (الكاسية والواو والراء
والزاي باسم الحروف الرافعة. انظر الشكل التالي:-

* الياء المفردة في الديواني والجلي الديواني :

عند دراسة صورة الياء المفردة المرسومة في هذه الأمثلة
ومقارنتها بالياء المسبوق بالسين أو الشين أو الصاد أو

ي سى صى

الضاد فسوف يلحظ مايلي :-

- إن الجزء الكاسي في هذه الصور الثلاث صورته موحدة فيها جميعاً .
- للياء المفردة رأس يعتبر هو الجزء الأول منها.
- هذا الجزء الأول الذي كان (رأساً) للياء المفردة قد حذف منها وأعطى للسين
أو الشين أو الصاد أو الضاد ليكون هو الجزء الأخير من أي حرف من هذه
الأحرف الأربعة ولكنه قد صار نسبياً أصغر من رأس الياء المفردة.

وفي النهاية يمكن وصف هذا الاتصال بأن رأس الياء المفردة في حالة اتصالها
بالسين أو الشين أو الصاد أو الضاد يوصف بأنه (محذوف) اعتبارياً، أما واقعياً
فهو (موجود) مع تصغير حجمه، لكن الياء المفردة إذا سبقها حرف آخر من غير
هذه الأربعة فإن رأسها يحذف حذفاً واقعياً فيصير غير موجود مثل :

طى سى فى

جماليات الخط الكوفي

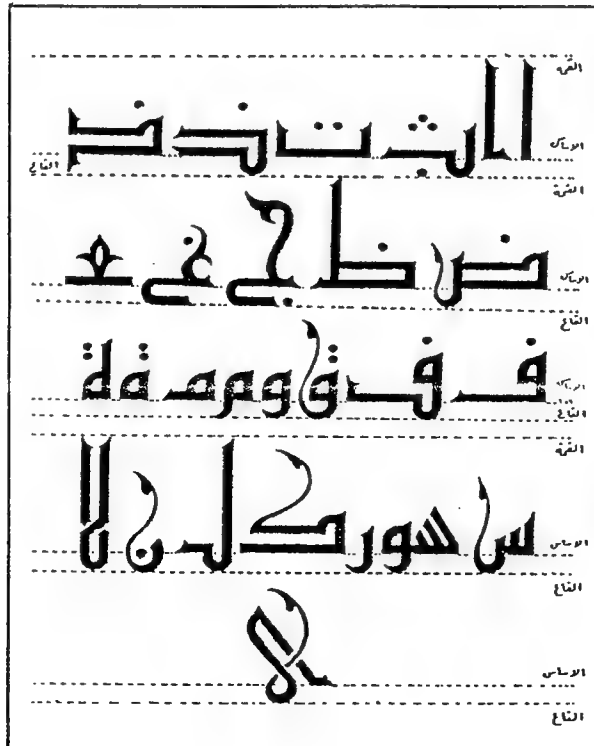
اتضح في الفصل الثاني من هذا البحث أن العرب كانوا يسمون الخطوط بأسماء الأقاليم أو المدن التي أتت منها، فقد عرف الخط عند عرب الحجاز قبل عصر الكوفي بالحييري أو الأنباري، لأنه جاء من بلاد الحيرة والأنبار، ثم عرب بالمكي أو المدني أو الحجازي لأنه شاع في هذا الاقليم، ثم بعد انتقال عاصمة الخلافة إلى الكوفة عرف باسم الخط الكوفي. والخط الكوفي المعروف الآن على شكلين يتضحان في النموذج الآتي :-
(عن : حسن حسنين : مرجع سابق)



فيلاحظ أن البسمة الموجودة في هذا النموذج قد كتبت على شكلين يتميز أحدهما بالخلو من الزخارف والآخر محلى بالزخارف، فيستدل من ذلك على أن الزخرفة ليست عنصراً لازماً من عناصر الخط الكوفي. حيث يمكن كتابة بعض العبارات بدون زخارف. إلا أن طبيعة الخط الكوفي الزخرفية جعلت الفنانين المسلمون يتخذونه عنصراً من العناصر الزخرفية فاضافوا إلى نهايات بعض حروفه زخارف نباتية وجدلوا بين بعض أجزاء حروفه المتجاورة وعمدوا أحياناً إلى كتابته على أرضية زخرفية، (راجع صور هذه الأنواع في الأشكال ٢٠ : ٢٤).

إن الزخرفة في الخط الكوفي قيمة فنية الغرض منها ملء الفراغات بين الحروف وحسن اختيار حجم الوحدة الزخرفية التي تتناسب مع الفراغ قيمة فنية أخرى أما

العنصر اللازم من عناصر الخط الكوفي فهو (الهندسة)، أي الالتزام بالنسب الجزئية المقررة لكل حرف رأسياً وعمودياً ويشترط أن تكون لها كلها وحة جزئية مربعة (ثابتة) وقد تكون هذه الجزئية مثلاً ۲ ملم x ۲ ملم أو قد تكون ۵ ملم x ۵ ملم أو قد تكون ۱ سم ۲ أو غير ذلك. فإذا اختار الفنان أية وحدة من هذه الوحدات صغيرة كانت أم كبيرة فيجب أن يلتزم بها في كل الحروف رأسياً وأفقياً من أول العبارة إلى آخرها مع إيقاع الأجزاء الأفقية كلها على خط أفقي واحد يسمى (خط الأساس) وأن يلتزم أيضاً بارتفاع نهائي واحد ويسمى (خط القمة)، وأن يلتزم بانخفاض موحد في الأسفل يسمى (خط القاع) وتكون المسافة من خط القمة إلى خط الأساس بمقدار اثنتا عشر جزءاً ومن خط الأساس إلى خط القاع جزأين، فالحروف ذات الأعمدة تحتم على خط الأساس وترتفع أعمدتها بمقدار اثنتا عشر جزءاً وطول الحروف على خط الأساس مثل (ب، د، ك) يكون بمقدار عشرة أجزاء، ويجوز لهذه المقاييس أن تزداد أو تقلص حسب حاجة الكلمة وحسب التركيب الشامل للعبارة في مجموعها وتكون المسافة بين الحروف بمقدار (جزء واحد) أو (نصف جزء) حسب اختيار الفنان وفي الشكل التالي تتضح مواقع الأحرف بين هذه الخطوط الثلاثة الرئيسية المتوازية - القمة، الأساس، القاع - .



الباب الرابع

* استخدامات الخط العربي

* النتائج والتوصيات

خط النسخ والقرآن الكريم :

إن خط النسخ هو أصلح الخطوط العربية في كتابة القرآن الكريم والآيات الشعرية لأن له مميزات فنية كثيرة منها:-

- ١ - أنه يمكن كتابته بالأقلام ذات العرض القليل ما بين نصف ملي إلى ملي كامل.
- ٢ - إن كثيرا من الأحرف الكتابية في هذا الخط قابلة للمد الاختياري ولعدم المد، أي أن الخطاط المتقن مخيلا فنياً بين أن يمد بعض الحروف القابلة للمد ليشغل مسافة هو في حاجة إلى شغلها وبين ألا يمدّها إذا كانت المسافة لا تسمح بالمد.

وقد تشترك بعض أنواع الخط العربي مع النسخ في هذه الميزة لكن خط النسخ هو الأكثر رحابة ومرونة في هذه الميزة الثانية وعلى سبيل المثال نذكر أن الأحرف الخمسة وهي (الباء والتاء والثاء والنون والياء) في حالة وقوعها في أول الكلمة أو في وسطها هذه الأحرف الخمسة في هذه الحالة تقبل المد أو التقصير حسب اختيار الخطاط في أول الكلمة في خط النسخ ولكنها لا تقبل ذلك في الخط الفارسي ولا في الرقعة ولا في الديواني.

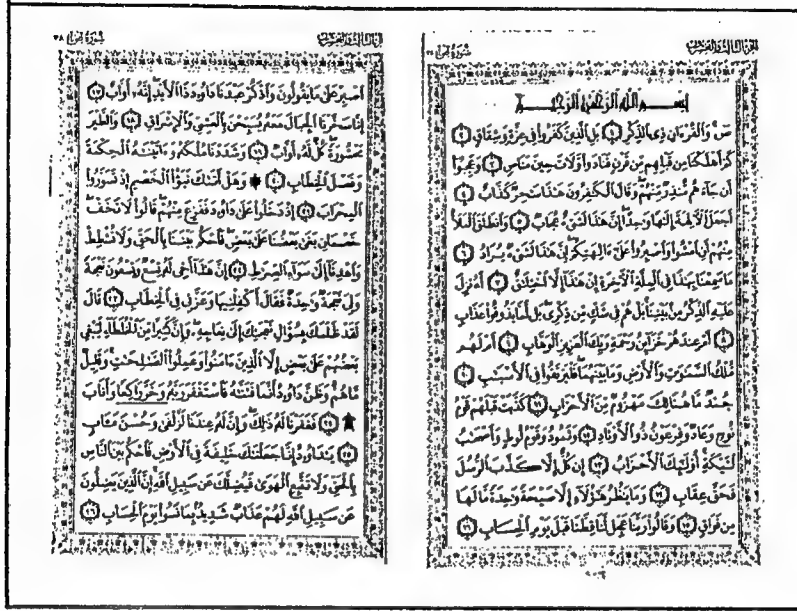
وإذا كان من المعروف فنياً وجمالياً إن هذه الأحرف الخمسة قابلة للمد أو التقصير في أول الكلمة في خط الثلث بنفس قابليتها في النسخ في أوائل الكلمات في كل منهما فإن خط الثلث لا تسمح طبيعته الفنية باستخدام قلم في كتابته يقل عرضه عن ٢ ملم أي أنه لا يتماثل مع خط النسخ في الميزة الأولى.

وإذن فإن خط النسخ هو أكثر الخطوط مرونة وتميزاً في الميزتين السابقتين (مسألة عرض القلم) و (قابلية كثير من أحرفه للمد أو التقصير).

ومن أجل هذين الميزتين وجد علماء القراءات في القرآن الكريم والخطاطون المتفننون أنه أصلح الخطوط العربية لكتابة القرآن الكريم والأبيات الشعرية، فعند استعراض أنواعا مختلفة من المصاحف الجيدة الإخراج فنا وضبطا يلاحظ أن جميع صفحات المصحف الواحد (من المصاحف الجيدة) متساوية في عدد أسطرها ويلاحظ أن جميع الأسطر في الصفحة الواحدة متساوية في أطوالها ما بين بداية كل سطر من اليمين حتى نهايته في اليسار ولكن هذه الأسطر المتساوية في أطوالها ليست متساوية في عدد كلماتها فإن بعض الأسطر قد تقل كلماته حتى لا تزيد عن تسع كلمات وبعضها تكثر كلماته حتى تصل إلى إثنتي عشرة كلمة ومع ذلك فإن الأسطر القليلة الكلمات تتساوى في طولها مع الأسطر الكثيرة الكلمات وهذا التساوي يفرضه الذوق والجمال على الخطاط الذي يتصدى لكتابة المصحف بالرغم من التفاوت في عدد الكلمات، فكيف تسنى للخطاط أن يخرج تسع كلمات في نفس الطول الذي التزم به في إخراج إثني عشر كلمة، ذلك أن الطبيعة الفنية لخط النسخ في كثير من أحرفه الخطية قابلة للمد وقابلة أيضا للتقصير، فالخطاط المتقن يمد الأحرف في السطور ذات الكلمات القليلة ويقصر الأحرف في السطور ذات الكلمات الكثيرة ليحقق بذلك التساوي في أطول السطور كلها.

إن القرآن الكريم في مجموعه إذا أخرج في مصحف يشمل كل سورة مناسبة اختيار قلم فني قليل العرض يتراوح عرضه ما بين (نصف مللي ومللي كامل) فإذا حاول الخطاط إخراجه بقلم أعرض من ذلك فإن المصحف الكامل بالقلم الأعرض سوف يكون بالضرورة أكثر ضخامة وأكثر في عدد الصفحات وأثقل وزنا في يد القارئ والحاجة تدعو إلى تسهيل استخدام المصحف وتخفيفه فلا يصلح لذلك إلا قلم النسخ القليل العرض، ولكننا مع ذلك نرى كثيرا من المصاحف قد أخرجت في حجم صغير جدا يصلح لحمله في جيب القارئ وقد خرجت هذه الأحجام الصغيرة بفضل التمكن من التصوير المصغر بآلات التصوير الحديثة ولا يستطيع الخطاط المتقن أن يكتب بخط يده

بمثل تلك الأحجام المصحفية المتناهية في الصغر ولكنه يكتب في حدود المقياس السابق الذكر (نصف ملي - ملي كامل) ويعطي للأحرف حقها من الفن ثم تتولى آلات التصوير تصغير حجمه إلى درجات مختلفة.



(عن المصحف الشريف)

أما الأبيات الشعرية الموزونة على أوزان الأبحر الشعرية المعروفة فإن الواجب الجمالي فيها يقتضي أن تتساوى كتابة شطراتها اليمنى في المسافة من اليمين إلى اليسار مع كتابة شطراتها اليسرى في نفس المسافة على أن يكون بين مجموعة الشطرات في اليمين ومجموعة الشطرات في اليسار مسافة فراغية موحدة يتراوح طولها ما بين خمس مسافة الشطرة الواحدة وربعها وذلك لتحقيق التوازن والتناسب الجمالي في كتابة الشعر، حتى مظهره الجمالي المدرك بحاسة السمع فكما تتساوى الشطرتان اليمنى واليسرى في الإيقاع الموسيقي والمسافات الصوتية ينبغي أيضا أن تتساوى هاتان الشطرتان في الإيقاع الكتابي المدرك بالنظر.

ولايتسنى للخطاط المتقن تحقيق هذا التساوي بين مسافات الأشرطة اليمنى والأشطر اليسرى إلا بما يتاح له من الميزتين الفنييتين السابق ذكرهما في خط النسخ وهما مرونة حروفه وقابليتها للمد والتقصير - وقلة عرض القلم النسخي الذي يتمكن به الخطاط من الجمع بين الشطرين الأيمن والأيسر في سطر واحد.

قَدَرَمْتُ النَّفْسَ لَهَا مَوْبِلًا فَقُلْتُ مَهْلًا لَيْسَ هَذَا إِلَيْكَ
إِنَّ الَّذِي صَاعَكَ يَقْضِي بَمَا شَاءَ وَيُضِي فَأَرْجُرِي عَادِلِيكَ

سَلُومٌ عَلَى تَبَلَدِهَا فُلُوبًا تَكَايِدُ مِنْ مَعِيشَتِهَا جِهَادًا
إِذَا مَا أَلَّتْ أَرْكَهُ تَطْعَمُ ضَرَامًا فَأَوْشِكُ أَنْ تَمُرَّ بِهَا رَمَادًا

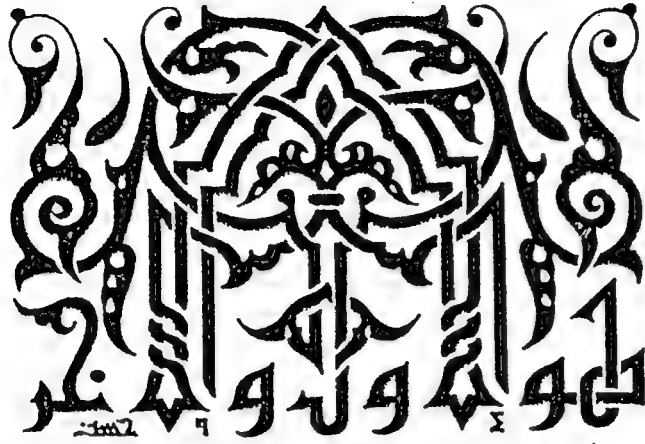
(عن : سيد ابراهيم : مرجع سابق)

صلة الخط العربي بفروع الفن الإسلامي الأخرى :

اتضح مما سبق أن الخط العربي بلغ مستوى عالي من الجمال خاصة بعد أن وضع بن مقلة معايير تضبط بها الحروف فإنه بحث هذه المعايير والنسب مع الجمال الفني على أيدي الخطاطين من بعده واستمرت محاولات تجميله حتى ناسب خط النسخ الخط الكوفي وأصبح هو المفضل في تدوين المصاحف كما سبق وأن اتضح في نقطة سابقة من هذا الفصل.

ولم يقتصر عمل الخطاطين عبر العصور الإسلامية على تجميل الحرف وتحسينه، بل امتد إلى جعل الحرف ذاته مادة زخرفية، فصارت بذلك لوحات الخط لوحات جمالية زخرفية، والزخرفة في الفن الإسلامي أسبق في تاريخها من الكتابة الزخرفية ذلك أن الزخرفة الإسلامية قامت على أسس الفنون التي سبقت الإسلام، ويقول الدكتور زكي محمد حسن (١) « والحق أن انصراف معظم الفنانين المسلمين عن تصوير الكائنات الحية وعن استعمال الزخارف الآدمية أظهر عبقريتهم في الزخارف الهندسية والنباتية والكتابية، ولكن الزخارف الهندسية والنباتية التي أبدعوا في ميدانها إنما قامت على أساس ما عرفتته الفنون القديمة في هذا الميدان في حين أنهم كانوا في الزخارف الكتابية مبتكرين تماما » فظهرت أعمال فنية انسجم فيها الخط مع الزخرفة انسجاماً بديعاً وظهرتا كأنهما توأمان يكمل أحدهما دور الآخر ولكل منهما قوامه وذاتيته وصارت لهما قيمة فنية مشتركة كالتكرار والتناظر (شكل ٤٤).

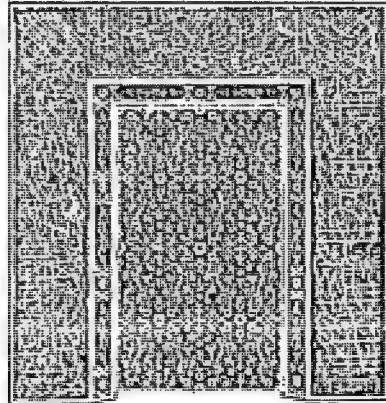
(١) زكي حسن : فنون الإسلام ، دار الرائد العربي ، القاهرة ، ص ٢٢٤



(شكل ٤٠)

(عن : حسن حسنين : مرجع سابق)

بالإضافة إلى الأعمال الفنية التي كان للخط العربي دور بارز فيها فقد كان له كذلك دور أساسي في العمارة الإسلامية، ومن أقدم الآثار المعمارية الموجودة الآن والمشملة على كتابات عربية هو قبة الصخرة حيث إشتمل على شريط طويل من الخط العربي له قيمته الفنية إلى جانب قيمته التاريخية (١) وقد تطورت عملية تجميل العمارة الإسلامية وخاصة العناصر المعمارية للمسجد كالمحاريب والمناذن والقباب والأعمدة والتيجان والأبواب والجدران الداخلية والخارجية للمسجد تطوراً كبيراً خاصة عندما دخل الخط العربي في مجالات الحفر على الأخشاب والأحجار والرخام والجبس والتلوين والفسيفساء (شكل ٤١)



(شكل ٤١)

(عن : سمير الصايغ : الفن الاسلامي: بيروت، دارالمعرفة، ٨٠.

(١) أحمد عانث الدشاش وآخرون ، المرجع السابق ، ص ٢٢

وهكذا أخذ استعمال الحروف العربية والزخارف الاسلامية يزداد انتشاراً خاصة في الفنون التطبيقية كالآواني الخزفية والمصاييح الزجاجية والنسيج وفي صناعة الكتب والمباني.. وغيرها وصار الخط فناً زخرفياً جميلاً وهو بطبيعته صالح للزينة قابل للإنسجام الرائع مع الزخرفة العربية، وبفضل العناية به لأغراض الزخرفة صار نسخ المصاحف وتجليدها وتذهيبها فناً قائماً بذاته وتحفظ معظم متاحف الفن الإسلامي ودور الكتب بأثلة كثيرة من المصاحف فيها من الروعة والابداع الكثير. وأكثر العبارات التي استعملها الفنانون المسلمون في الزخرفة الخطية مستمدة من القرآن الكريم وبخاصة البسملة (أو كلمة التوحيد) ولجمال هذه الزخارف والكتابات (وخاصة الكتابة الكوفية) ولروعيتها أخذها رجال الفن من المسيحيين واستعملوها في زخارفهم، ونقلوها دون فهم لتزيين القصور والكنائس.

ولقد ورث العرب صناعة النسيج وطوروها خلال العصور الاسلامية واستخدموها في أغراض شتى كصناعة الملابس أو في عمل الخيام أو الستائر أو الأغطية والملابس الخاصة للخلفاء وحاشيتهم وكسوة الكعبة المشرفة وغيرها وقد كان ينسج في هذه الأقمشة أو يطرز عليها بعد نسجها كتابة تتضمن إسم الخليفة مصحوبة بالدعاء له مع اسم المدينة التي نسج فيها القماش وتاريخ النسيج واسم الوزير .. والنسيج يستمد تصميماته عادة من العناصر الهندسية أو الحيوانية أو النباتية أو للكتابات العربية ومن الزخارف التجريدية وأبرز ما يشاهد في هذه التصميمات هو استخدام الزخارف الكتابية فتقوم عادة على نصوص مكتوبة بخط النسخ أو الكوفي مثل (الشهادتين) أو الصلاة على النبي (شكل ٤٢) .. وغيرها وهذه الزخارف الكتابية لم يستخدمها فن من الفنون بقدر ما استخدمها الفن الإسلامي فقد كان الخط العربي عاملاً مشتركاً في كل ما أخرجته أيدي الفنانين من عمارات أو تحف مصنوعة من الخامات المختلفة.

ومن فروع الفن الإسلامي التي أخذت مكانة رفيعة في عالم الفنون الإسلامية، صناعة الخزف والمعادن ولقد تنوعت صناعة الخزف كالآزياج والقصور والكنوس والأكواب والأقداح والزهرجات والصحن والشمعدانات والمباخر وغيرها وابتكر الخزاف المسلم نوعاً من الخزف إتسم برقته وشفافيته وابتكروا نوعاً آخر من الخزف عرف (بالخزف ذو البريق المعدني) كما ظهرت في الأعمال الخزفية الإسلامية البلاطات الخزفية النجمية المتكررة.

واستخدم الفنان النحاس والحديد والبرونز والذهب والفضة واستخدم أسلوب الخزف والتثقيب والتخريم والتكفيت والترصيع بالميلا والأحجار الكريمة .. وقد تفنن الفنان المسلم في إنتاج التحف المعدنية وبخاصة الأسلحة، فقد وصلت إلى مرحلة غاية في الدقة والمهارة وخاصة في عصر الفاطميين. والأرجح أن معظم هذه الأسلحة لم يستخدم في الحروب بل لكي تحمل في الخفلات فهي غنية بالزخارف والكتابات والأحجار الكريمة مما يبعد الظن أنها أعدت للحروب.

فلقد عالج الفنان المسلم سواء في صناعة الخزف أو المعدن أو الزجاج المستخرج من البلور الصخري (شكل ٤٢ — ٤٥) عالج معظم هذه الأعمال بالكثير من الموضوعات الهندسية التي تقوم على المساحة والخط أو العناصر النباتية أو الحيوانية ومن أبرزها موضوعات شملت الزخارف الكتابية حتى أنه لكثرة ما استخدم الخط العربي والزخارف الكتابية كانت تسمى (الزخارف المتكلمة) (١)

واستخدمت الحروف العربية إستخدامات أخرى من أبرزها إستلهاهم بعض المصممين له في إنتاج شعارات لبعض المؤسسات أو الشركات مما جعل (عبد المحسن الشيشتر) يصنف هذه التصميمات كالتالي: (٢)

(١) محمود النبري الشال وآخرون : التذوق وتاريخ الفن، وزارة التربية، ٨٢م.

(٢) عبد المحسن الشيشتر : المرجع السابق ، ص ٩١.



(عن : عفيف بهنسي: مرجع سابق)

(شكل ٤٢)



(شكل ٤٣)



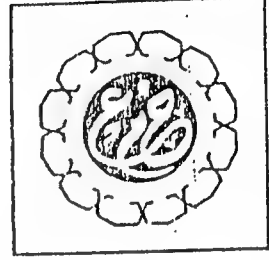
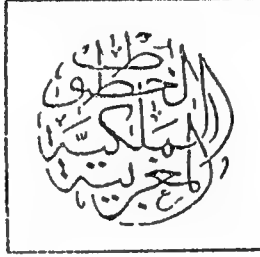
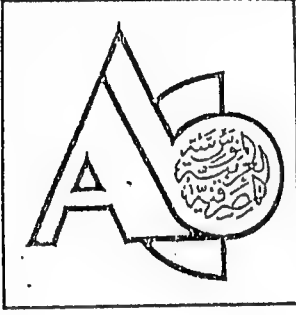
(شكل ٤٥)



(شكل ٤٤)

(عن : سمير الصايغ : مرجع سابق)

- ١ - تصميمات تعتمد على الحروف العربية المفردة.
- ٢ - تصميمات تعتمد على الكتابة العربية فقط.
- ٣ - تصميمات الكتابة العربية والكتابة الأجنبية. (أنظر شكل ٤٦)



(عن: عبدالمحسن شيشتر: مرجع سابق) (شكل ٤٦)

وابتكر بعض الفنانين من الحروف الكوفية أبجدية تصلح لأن تكون تصميمات لمعلقات منسوجة.(١)

وقد أولى الكثير من فناني العصر الحديث اهتماماً بالغاً بالحرف العربي وسرت بينهم ظاهرة استخدامه في الأعمال التشكيلية وغدا الحرف العربي عنصراً من عناصر التشكيل سواء كان من الأنماط التقليدية للخط العربي أو الخطوط الحرة التي لا تتبع قاعدة في كتابتها إلا أن الباحث يرى هنا أنه يجب ألا يستعمل الخط النمطي الجميل في العمل الفني لأن ذلك يخرج عن صفته التشكيلية كذلك يجب عدم استعمال الكلمات والأحرف العربية وخاصة الآيات والأحاديث في الرسوم التشخيصية (طائر أو إنسان .. مثلاً) لأن ذلك يؤدي إلى إخلال في ترتيب كلمات الآية أو الحديث مما يؤدي إلى خطأ في قراءتها ولأن الدين الحنيف يمنع ذوات الأرواح.

والأفضل أن تستثمر القدرة الحركية للحروف العربية (النمطية منها أو الحرة) ضمن عناصر العمل الفني مع احتفاظ الحروف دائماً برمزياتها دون أن تؤدي إلى أي معنى لغوي.

(١) صبري أحمد السيد : المرجع السابق.

النتائج والتوصيات

كشفت هذه الدراسة عن أهمية الخط العربي من خلال تتبع تاريخه وتطوره، ودوره البارز في تاريخ الحضارة العربية والإسلامية. حيث أوضحت هذه الدراسة السبيل إلى الإدراك الصحيح للأسس والقواعد الفنية للخط العربي في فنونه المختلفة من حيث نشأته وتطوره وجمالياته، وتتخلص نتائج هذه الدراسة فيما يلي :-

١ - النتائج :-

- من حيث النشأة فقد استبعد الباحث الظنون والتخمينات التي لا تستند إلى الأدلة العلمية في نشأة الكتابة العربية ووجود عدد من الآراء التي تتعارض أحياناً ولا تستند إلى أدلة علمية واضحة ومحددة ومن النتائج التي يتقبلها العقل ويؤيدها منطق التاريخ وهي أن الكتابة العربية قد تبلورت في المرحلة النبطية التي سبقتها مرحلة الكتابة الآرامية التي سبقتها مرحلة الكتابة الفينيقية التي هي أم الأبجديات في العالم بعد أن أخذت كل مرحلة من هذه المراحل الثلاث دهرًا تاريخياً وبيئات جغرافية عديدة.

- إن الكتابة العربية بعد أن تبلورت وتولدت على مهلٍ سار بها العرب في خطوات جديدة من التهذيب والدقة كما استطاعوا أن يضيفوا إليها من النقط ورموز الحركات بفضل الجهود المتوالية التي بدأها أبو الأسود الدؤلي في عهد الإمام علي ابن أبي طالب حيث كان أول تطور حصل للكتابة العربية هو وضع النقاط على الحروف حيث وضعها (أبو الأسود الدؤلي - توفي سنة ٦٧ هـ) وكانت للدلالة على الحركات.

وأن تلميذ أبو الأسود الدؤلي : (نصر بن عاصم الليثي ويحيى بن يعمر العدواني) هما أول من غير ترتيب الحروف الأبجدية (أبجد هوز ...) إلى الترتيب الألفبائي

(ألف باء تاء ثاء ...) . وأنهما هما اللذان وضعا النقاط فوق الحروف للدلالة على صوت كل حرف، وأن (الخليل بن أحمد الفراهيدي - توفي سنَى ١٧٠ هـ) هو الذي استبدل النقاط الدالة على الحركات (التي وضعها أبو الأسود) استبدالها بشرطات أفقية كما هي معروفة الآن وأضاف إليها (الهمزة والشدة وعلامة المد والسكون) . أما علامات الترقيم فقد عرفتْها الكتابة العربية من الكتابة الأوربية الحديثة. ص ٢٨

- خصص المسلمون أسلوباً متميزاً لكتابة المصحف الشريف وأطلقوا عليه مصطلح (الرسم العثماني) نسبة إلى (عثمان بن عفان رضي الله عنه) واجتمع الرأي الإسلامي على الاحتفاظ بقواعد هذا الرسم في الكتابة المصحفية حتى عهدنا الحاضر حرصاً منهم على بقاء المصحف في حالة كتابية موحدة لا يدخلها أي تغيير وإن كانوا قد انتفعوا في الكتابة المصحفية بفكرة واحدة وهي إدخال النقاط على الحروف المتشابهة لتمييزها وإضافة لرموز الحركات والسكون وهي الميزة المشتركة بين الكتابات المصحفية وغيرها.

- أظهرت الدراسة الخصائص الجمالية في كل فن من فنون الخط العربي وهي تلك الخصائص التي توصل إليها الفنان المسلم في مجال الخط العربي عبر قرون طويلة ابتداءً من أواخر القرن الأول الهجري وحتى عصور ازدهاره عند الأتراك .. فكانت قيمة التناسب هي صاحبة المجال الأوسع في إيضاح الخصائص الفنية لكل فن من فنون الخط العربي ولقد أظهرت الدراسة أهمية (النسبة الفاضلة) التي أخرجها ابن مقلة (٢٧٢ - ٣٢٨ هـ) حيث وضع مقياساً لطول الألف في كل من الثلث والنسخ ونسب إلى الألف بقية الأحرف في كلا الخطين. ومن النتائج التي أظهرتها الدراسة في قيمة التناسب اختلاف صورة رأس الجيم أو إحدى أختيها إذا تلتها أحرف معينة في جميع أنواع الخط العربي. ص ١٢٢ - ١٢٣.

- وأظهرت الدراسة أيضا صورتين لرأس العين أو الغين المبتدئة حيث تسمى الصورة الأولى باسم (عين على) إذا تلاها أي حرف صاعد وتسمى الصورة الثانية باسم (عين عمرا) إذا تلاها أي حرف غير صاعد في خط الثلث والنسخ والفارسي فقط ص ١٢٢-١٢٥. ثم أظهرت الدراسة أثر قيمة التناسب في صورة الدال أو الذال حيث تختلف صورتها في حالة الإتصال عن صورتها وهي مفردة. ص ١٢٥-١٢٨.
- ومن النتائج التي أظهرتها قيمة التناسب في حرف الراء أو الزاي في منطقه ربط رأس الراء أو الزاي المتصلة بما قبلها حيث لا يوجد نتوء بارز في هذه المنطقة كذلك النتوء الخاص عن التحام الدال أو أختها بحرف قبلها.
- وأظهرت الدراسة أثر الراء المعلقة في الأحرف السابقة لها حيث لا يتغير شكلها وهي مفردة إذا اتصلت بأي حرف من الأحرف الخمسة في خطي (الثلث والنسخ) ولاتأتي الراء المعلقة مفردة في الخط الفارسي ولا تناسب مع الكاف المزدوجة في (الثلث والنسخ) ولا مع اللام في (النسخ والفارسي) وتغير بعض أشكال الحروف المتصلة بها في كل من الثلث والنسخ. ولاتستخدم الراء المعلقة إطلاقاً في خطي الديواني والرقعة. ص ١٢١ - ١٤٢.
- ومن النتائج التي أظهرتها قيمة التناسب في حرف السين أو الشين أن أسنان السين أو أختها تأتي متدرجة في الاتساع فالسن الأولى أقل اتساع من الثانية والوسطى تظهر باتساع يزيد قليلاً عن الأولى وتظهر الثالثة باتساع يزيد قليلاً عن الوسطى في كل أنواع الخطوط العربية. ص ١٤٣ - ١٤٦.
- كما أظهرت النتائج تشابه (سنة) الصاد والضاد مع الحركة الثالثة من السين أو الشين في جميع أنواع الخط العربي ص ١٤٦ - ١٥١. وأظهرت النتائج التناسب

الجمالي بين رأس الصاد أو الضاد مع الطاء أو الظاء في الثلث والنسخ والفارسي وكذلك أظهرت النتائج الاختلاف بين رأس الفاء والقاف والواو رغم ما يبدو فيها من تشابه ص ١٥٥ - ١٥٨، وأظهرت النتائج أن طبق الكاف المفردة في الثلث والنسخ والفارسي أصغر نسبياً من طبق الباء والفاء المفردتين.

- ومن النتائج التي أظهرتها دراسة التناسب في اللام ألف أن لها صورة فريدة في كل من الثلث والنسخ ليس فيها أي جزء عمودي. ص ١٧٠، وأن لفظ الجلالة دائماً يكتب بصورة خاصة في جميع أنواع الخط العربي حيث جعل الخطاطون لفظ الجلالة في صورة خاصة لما لهذا اللفظ في قلوب المسلمين من رهبة وإجلال. ثم أظهرت الدراسة صوراً متعددة لرأي الميم حيث بلغت تسع صور في الثلث وخمس في النسخ وثلث في الفارسي. ص ١٩٧ - ٢١٤.

- حرص الباحث في الدراسة على إبراز ضرورة العناية بخلو الفنون الخطية من الأخطاء الهجائية والنحوية (وضرورة اتجاه الخطاط المسلم إلى الإلمام بالثقافة الضرورية في قواعد النحو والصرف ليلتزم بها في فنه الخطي المتنوع حيث لا بد من اجتماع صحة الكتابة مع جمال التكوين.

- أن أنواع الخط الكوفي القديم هي: الخط اليابس أو التذكاري أو المزوي، الخط المصحفي، خط التدوين أو التحرير ص ٢٥، وأما الكوفي الحديث حيث دخلت الزخرفة إلى بعض أجزاء حروفه فأنواعه هي: الكوفي المربع أو المزوي، الكوفي المورق، الكوفي المزهر، الكوفي المخمل، الكوفي المضفر. ص ٦٠

- أن أنواع الخط العربي المشهورة يمكن تقسيمها من حيث النشأة كما يلي :-
* خطوط عربية خرجت من أيدي الخطاطين العرب وهي : الكوفي والثلث والنسخ.

- * خط خرج من أيدي الخطاطين الفرس وهو النسستعليق (الفارسي) .
- * خطوط تركية خرجت من أيدي الخطاطين الترك : وهي الرقعة والديواني والجلي الديواني. ص ٥٧.

- أن القيم الفنية الجمالية التي وجدت في التراث الفني لكبار الخطاطين يمكن حصرها في : (التماثل، التوافق، التوازن، التناظر، والتناسب) .
- أن الخط العربي من أبرز العناصر الفنية التي استعملها الفنان المسلم في موضوعات فروع الفن الاسلامي. حيث لا يكاد يخلو أي عمل فني إسلامي لا يكون للخط فيه مكانته البارزة.

٢ - التوصيات :

- يخلص الباحث في نهاية هذه الدراسة إلى التوصيات التالية :-
- ضرورة وضع منهج لدراسة الخط العربي يناسب عقلية التلميذ في مراحل التعليم فيتركز الاهتمام بالمرحلة الابتدائية والمتوسطة على تدريبات النسخ والرقعة بجانب قواعد الاملاء وبالأقلام العادية وحبذا لو امتدت العناية باستمرار دراسة الخط العربي (الرقعة والنسخ) بالأقلام الفنية في المرحلة الثانوية وما في مستواها وفي مرحلة التعليم الجامعي ينبغي أن يتلقى الدارس في كليات اللغة العربية التي تخرج مدرّس اللغة العربية دراسات علمية وفنية عن قواعد الخط العربي وتنظيماته الجمالية وبالأقلام الفنية في خطي الرقعة والنسخ، وأن يمرّن طالب اللغة العربية في المرحلة الجامعية على طرق تدريس الخط العربي.
- في أقسام التربية الفنية في الجامعات والكليات المتوسطة ينبغي تزويد مناهجها بتوسع نسبي في دراسة فنون الخط العربي إلى جوار الرقعة والنسخ وهي الثلث والكوفي والديواني والفارسي والجلي الديواني مع ثقافة نظرية موجزة.

- ضرورة أن يلم الخطاط الماماً مركزاً وملخصاً بقواعد النحو والصرف في اللغة العربية وقواعد الرسم الاملائي الصحيح وذلك ليتمكن من إبرازها كتابياً فيما يمارسه من أعمال فنية في الخط العربي فإن هذا الخط لا يكتمل منهجه ولا تتم متعته إلا بأن تجتمع فيه الصحة الكتابية مع الجمال وقد اتضح فيما تم عرضه من صور الحروف وتركيب بعضها مع بعض أن لها دراسات فنية دقيقة لا يكتفي فيها بالجماليات المتنوعة من توازن وتوافق وتناسب وإنما يجب فيها - قبل الجمال - اظهار أجزاء كل حرف كاملة بلا زيادة ولا نقصان.
- يوصي الباحث بإنشاء مركز لدراسة فنون الخط العربي والتدريب على اكتساب المهارات فيها وتيسير هذه الدراسة للراغبين فيها من أبناء الجامعات وغيرهم. مع تنظيم مسابقات فنية واقامة معارض تزيد من وعي المشاهدين وثقافتهم في هذا المجال.
- يرى الباحث أيضا انه من المهم جداً أن تضع الدولة جائزة سنوية كان تسمى (جائزة الدولة في فنون الخط العربي) على غرار جائزة الدولة في الأدب وغيرها ليزداد المتفوقون بالجوائز القيمة التي ترفع من شأن هذا الفن ومن شأن المتفوقين فيه.
- يوصي الباحث بتشجيع الأبحاث والدراسات التي تهدف إلى إيضاح خصائص الخط العربي الفنية وأنواعه المختلفة وتخصيص جوائز لها وتشجيع نشرها.
- لما كان الخط العربي يحوي على الكثير من القيم التشكيلية فإن محاولة بعض المدارس الفنية الحديثة في استخدامه واتجاه الكثير من الفنانين العرب لمحاولة استخدام الحروف العربية في الأعمال التشكيلية فإنه ينبغي على الفنانين المعاصرين تعميق وفهم لمنابع هذا التراث الجميل وإدراك للقيم الجمالية والأساليب التشكيلية فيه واستلهاهم هذا الفن حتى يتحقق إبداع جمالي يستند إلى أصالة هذا التراث.

المراجع

- ١ - القرآن الكريم : بخط الشيخ محمد أمين الرشدي.
- ٢ - القرآن الكريم : بخط الخطاط جعفر.
- ٣ - ابراهيم جمعة : دراسة تطور الكتابات الكوفية على الأحجار في مصر في القرون الخمسة الأولى للهجرة، القاهرة، دار الفكر العربي، ١٩٦٩م.
- ٤ - ابراهيم جمعة : قصة الكتابة العربية، القاهرة، سلسلة اقرأ، دار المعارف، ١٩٨٤م.
- ٥ - ابراهيم جمعة : الخط العربي جذوره وتطوره، الأردن، مكتبة المنار، ١٤٠٧هـ.
- ٦ - ابن النديم : الفهرست، المطبعة الرحمانية، ١٢٤٨هـ.
- ٧ - أحمد رضا : رسالة الخط العربي، بيروت، دار الرائد العربي، ١٤٠٦هـ.
- ٨ - أحمد عائش الدشاش وآخرون : الخط العربي في التراث الفني الاسلامي، وزارة المعارف، ١٤٠٧هـ.
- ٩ - أحمد الذهب : الخط العربي أرقى الفنون وأنبها، طرابلس.
- ١٠ - آرنست كونل : الفن الإسلامي، ترجمة أحمد موسى، دار صادر، بيروت، ١٩٦٦م.
- ١١ - القلقشندي : صبح الأعشى في صناعة الانشاء، القاهرة، المطبعة الأميرية، ١٩٨٤م.
- ١٢ - اميل يعقوب : الخط العربي نشأته، تطوره، مشكلاته. دعوات اصلاحه؛ حروس برس، طرابلس، لبنان.
- ١٣ - بلال عبدالوهاب الرفاعي: الخط العربي تاريخه وحاضره، بيروت، دار ابن كثير، ١٤١٠هـ.
- ١٤ - تركي عطية الجبوري : الكتابات والخطوط القديمة، بغداد، ١٤٠٤هـ.
- ١٥ - حاتم عبدالحميد عبدالرحمن خليل : القيم البنائية للخط الكوفي وامكانية توظيفها في اللوحات الزخرفية لطلاب كلية التربية الفنية، رسالة ماجستير، القاهرة، كلية التربية الفنية، ١٩٨٧م.

- ١٦- حسن ظاظا : الساميون ولغاتهم، تعريف بالقرايات اللغوية والحضارية عند العرب، بيروت، الدار الشامية، ١٤١٠هـ.
- ١٧- حسن قاسم حبش : الخط العربي الكوفي، الطبعة الأولى، ١٩٨٠م.
- ١٨- ذوقان عبيدات وآخرون : البحث العلمي، عمان ، دار المجد الأولى.
- ١٩- زكي صالح : الخط العربي، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٨٢م.
- ٢٠- زكي محمد حسن : فنون الاسلام، القاهرة، دار الرائد العربي.
- ٢١- زيغريد هونكه: شمس العرب تسطع على الغرب، بيروت، دار الآفاق الجديدة، ١٤٠٦هـ.
- ٢٢- سمير الصايغ : الفن الإسلامي، قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية، بيروت، دار المعرفة، ١٤٠٨هـ.
- ٢٣- سهيلة الجبوري : أصل الخط العربي وتطوره حتى نهاية العصر الأموي، رسالة ماجستير، بغداد، ١٩٧٧م.
- ٢٤- سيد إبراهيم : فن الخط العربي، وزارة المعارف، المملكة العربية السعودية.
- ٢٥- شاكِر حسن آل سعيد : الأصول الحضارية والجمالية للخط العربي، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٨م.
- ٢٦- شعبان عبدالعزيز خليفة : الكتابة العربية في رحلة النشوء والارتقاء، القاهرة، العربي للنشر والتوزيع، ١٩٨٩م.
- ٢٧- صبري أحمد السيد: دراسة القيمة الفنية للخط الكوفي على المنسوجات الاسلامية وبحث امكانية الاستفادة منها في تصميم المعلقة المطبوعة، رسالة دكتوراه، القاهرة، كلية الفنون التطبيقية، ١٩٧٩م.
- ٢٨- صلاح الدين المنجد : دراسات في تاريخ الخط العربي منذ بدايته إلى نهاية العصر الأموي، بيروت، دار الكتاب الجديد، ط ١، ١٩٧٩م.

- ٢٩- عفيف بهنسي : الخط العربي أصوله نهضته انتشاره، دمشق، دار الفكر، ١٤٠٤هـ.
- ٣٠- عفيف بهنسي : فلسفة الفن عند التوحيدي، دمشق، دار الفكر، ١٤٠٨هـ.
- ٣١- عباس شكر جودي : ميزان الخط العربي، بغداد، مكتب الخطاط البغدادي، ١٩٨٨م.
- ٣٢- عبدالرحمن صادق عبوش : نماذج من الخطوط العربية، القاهرة، مكتبة ابن سينا.
- ٣٣- عبدالعزيز الدالي : الخطاطة الكتابة العربية.
- ٣٤- عبدالفتاح مصطفى غنيم : دراسات حول الكتابة العربية، موسوعة الفنون الاسلامية، الجزء الأول.
- ٣٥- عبدالفتاح عباده : انتشار الخط العربي في العالم الشرقي والعالم الغربي، القاهرة، مكتبة الكليات الأزهرية.
- ٣٦- عبد المحسن حسين شيشتر : الوظيفة الزخرفية للحرف العربي كمدخل تجريبي لتدريس التصميم في التربية الفنية، رسالة ماجستير، القاهرة، كلية التربية الفنية، ١٩٨٧م.
- ٣٧- كامل البابا : روح الخط العربي، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٨٢م.
- ٣٨- محمد ابراهيم محمود : أجمل النماذج لدراسة تحسين خط النسخ، ١٤٠٢هـ.
- ٣٩- محمد أحمد عبدالعال : المجموعة الحديثة لتحسين الخط الفارسي.
- ٤٠- محمد الحداد : تراث مفترى عليه. مجموعات تسجيلية لخطوط عربية، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٨٩م.
- ٤١- محمد الحداد : حروف من غير نقاط تكوينات خطوط عربية، القاهرة، مكتبة مصر.
- ٤٢- محمد الحداد : نماذج جمالية خطية، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٨٩م.
- ٤٣- محمد الحداد : نقط فوق الحروف مجموعة خطوط عربية تشكيلية، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٨٩م.

- ٤٤- محمد طاهر الكردي: تاريخ الخط العربي وآدابه، القاهرة، مكتبة الهلال، ط ١، ١٣٥٨هـ.
- ٤٥- محمد طاهر الكردي: كراسة الحرمين في تعليم خط الرقعة، مكتبة الهلال.
- ٤٦- محمد عبدالعزيز الرفاعي: أحسن النماذج لتحسين خط الثلث والنسخ، القاهرة، المدرسة الصناعية الالهامية، ١٣٤٢هـ.
- ٤٧- محمد عبدالعزيز الرفاعي: القصيدة النونية بالالطاف الجليلة الربانية، الناشر محمد علي مكاوي، ١٣٤٢هـ.
- ٤٨- محمد عبدالعزيز مرزوق : قصة الفن الاسلامي، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٠م.
- ٤٩- محمد عبدالقادر عبدالله : الخطوط العربية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠م.
- ٥٠- محمد علي مادون : خط الجزم ابن الخط المسند، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، الطبعة الأولى، ١٩٨٩م.
- ٥١- محمد فهد عبدالله الفعر : تطور الكتابات والنقوش في الحجاز منذ فجر الاسلام حتى منتصف القرن السابق الهجري، جدة، تهامة للنشر، ١٤٠٥هـ.
- ٥٢- محمد قبيسي : القرآن الكريم الوثيقة الأولى في الاسلام مراحل التدوين، بيروت، دار الآفاق الجديدة، ١٤٠٨هـ.
- ٥٣- محمود شكر الجبوري: نشأة الخط العربي وتطوره، بغداد، مكتب الشرق الجديد.
- ٥٤- محمود النبوي الشال وآخرون: التذوق وتاريخ الفن، القاهرة، وزارة التربية، ١٩٨٢م.
- ٥٥- محمود عباس حموده : دراسات في علم الكتابة العربية، القاهرة، مكتبة غريب.
- ٥٦- محمود وصفي محمد : دراسات في الفنون والعمارة العربية الإسلامية، القاهرة، دار الثقافة للنشر، ١٩٨٠م.

- ٥٧- مصطفى أوغور درمان : فن الخط، استانبول، مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية، الطبعة الأولى، ١٤١١هـ.
- ٥٨- مصطفى سعد : المجموعة النادرة في الخط العربي والزخرفة، طنطا، مدرسة الخطوط العربية، الطبعة الأولى.
- ٥٩- ناجي زين الدين المصرف : بدائع الخط العربي، بغداد، مكتبة النهضة، ١٩٧٢م.
- ٦٠- ناجي زين الدين المصرف : مصور الخط العربي، بغداد، مكتبة النهضة، ١٩٧٤م.
- ٦١- ناجي زين الدين المصرف : موسوعة الخط العربي، بغداد، وزارة الثقافة والاعلام، ١٩٨٤م.
- ٦٢- نجيب بك هوايني المحامي : السلاسل الذهبية لإتقان الخطوط العربية والفارسية.
- ٦٣- هاشم محمد البغدادي : قواعد الخط العربي، مجموعة خطية لأنواع الخطوط العربية، وزارة المعارف العراقية، ١٩٦١م.
- ٦٤- وليد الأعظمي : تراجم خطاطي بغداد، بيروت، دار القلم، ١٩٧٧م.
- ٦٥- : حلقة بحث الخط العربي، القاهرة، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ١٣٨٨هـ.
- ٦٦- : الخط العربي وزارة التربية والتعليم، متحف التعليم، عيد العلم السابع، ١٩٦١م.
- ٦٧- : الخط العربي من خلال المخطوطات، الرياض، معرض عن الخط العربي بقاعة الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، ١٤٠٦هـ.
- ٦٨- : مجموعة شوقي في خطي الثلث والنسخ، أوفر المشق التي ظهرت في العالم الإسلامي.

ملحق

أعلام الخط العربي

« أعلام الخط العربي »

لقد حظى الخط العربي بكثير من العناية والتجويد وخاصة بعد إنتشار الدين الإسلامي . حيث لاقى الكثير من سبل التحسين والتجميل على يد أولئك الرجال الأفذاذ الذين ساهموا في بناء صرح الجمال في الخط العربي والذين حملوا أمانة تشهد هذا الفن الإسلامي الأصيل ، وتعليمه للأجيال اللاحقة جيلاً بعد جيل وسيورد الباحث فيث الصفحات اللاحقة ترجمة لبعض الخطاطين الذين أثروا في مسيرة تطور الخط العربي . وقد إعتد الباحث في تقصي تراجم الخطاطين على المراجع التالية :

- محمد طاهر الكردي : تاريخ الخط العربي وآدابه ، القاهرة ، مكتبة الهلال ، ١٢٥٨هـ
- ناجي زين الدين المصري : مصور الخط العربي ، بغداد ، مكتبة النهضة ، ١٩٧٤م .
- وليد الأعظمي : تراجم خطاطي بغداد المعاصرين ، بغداد ، مكتبة النهضة ، ١٩٧٧ م
- مصطفى أوغور درمان : فن الخط العربي ، استانبول ، مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة ، ١٤١١هـ



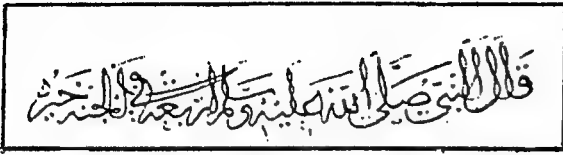
(١) الوزير أبو علي ابن مقله :

أبو علي محمد بن علي بن الحسين بن مقله ولد ببغداد عام ٢٧٢هـ . هو الذي أتم ما بدأ به قطبة المحرر من تحويل الخط من شكله الكوفي اليابس الشكل إلى اللين .

وهو الذي ولد خطي الثلث والنسخ من قلم الطومار ووضع لهما قواعد ومقاييس نسبية عرفت باسم (النسبة الفاضلة) وعلى طريقته سار الخطاطون من بعده .

وقد أخذ الخط عن الاحول المحرر . ولقد استوزه ثلاثة من الخلفاء العباسيين (المقتدر بالله والقاهر بالله والراضي بالله) وقد لاقى من تقربه إلى الحكام والخلفاء معاناة شديدة إذ وشى به أعداؤه فأمر الخليفة الراضي بقطع يده بعدما سجنه ثم أعاده للوزارة ثم تعرض بعدها لمحن أخرى قطع فيها لسانه ومكث مدة طويلة في السجن حتى توفي سنة ٢٢٨هـ . وقيل أن بن مقله كتب هدنة بين المسلمين والروم ووضعوه في كنيسة قسطنطينية فكانوا يخرجونه لحسن خطه في الأعياد ويجعلونه من جملة زينتهم فيه ولم يصل أحد إلى مستوى ابن مقله في الخط في ذلك الزمان حتى جاء بن البواب فجود طريقته وطورها .

(٢) علي ابن هلال بن البواب :



هو ابو الحسن علي بن هلال بن عبد العزيز المشهور بابن البواب . كان مشرفاً على دار الكتب في شيراز نشأ محباً للخط العربي وأتقن قاعدة ابن مقلة

ثم جودها وحسنها ولقد أرسى قواعد الخط العربي وهذب حروفه وجود في تراكيب سطوره ولم يصل أحد إلى مستواه في ذلك الوقت حتى برز الخطاط ياقوت المستعصمي في القرن السابع الهجري .

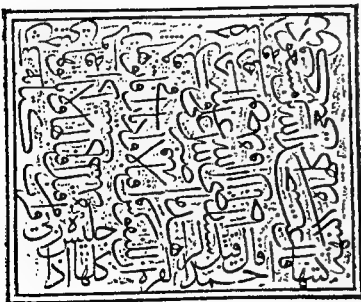
(٢) أحمد الذهب :

ولد في طرابلس (لبنان) عام ١٩٢٢ م .



عمل خطاطاً في العديد من الدول العربية . درّس الخط في دور التعليم بطرابلس . لم يتلق الخط على أحد بل نما هوايته بذاته

كتب للعديد من دور النشر والاعلان . له مؤلف جيداً اسمه (الخط العربي أرقى الفنون وأنبهها) وله ديوان شعر مطبوع .



(٤) الشيخ أحمد قرة حصارى

وهو أحمد شمس الدين قرة حصارى ولد في (أفيون قرة حصار) عام ٨٧٢ هـ في وسط غرب الأناضول

وقد عرف عن القرة حصارى أنه هو الذي أنعش من جديد طريقة

ياقوت في الممالك العثمانية ومن ثم عُرف بياقوت الروم . تعلم الخط على يد يحيى الصوفي وأسد الله الكرمانلي . وقد كتب مصحفاً بخط النسخ مقلداً لياقوت المستعصمي ، محفوظ في مكتبة جامعة إستانبول توفي عام ٩٦٣هـ وكان معاصراً للشيخ حمد الله الأماصي .



(٥) اسماعيل حقي :

ولد في ١٢٨٩هـ في إستانبول تعلم الثلث والنسخ على يد والده محمد علمي أفندي وقد تعلم الديواني والديواني الجلي والطغراء على يد الخطاط سامي أفندي .

وله إبداعات في التركيب الخطية لخطوط الثلث والطغراء والديواني والجلي الديواني وله عدة أعمال فنية كتبها على جوامع عديدة في إستانبول . توفي رحمه الله عام ١٢٦٥هـ .



(٦) الحاج أحمد كامل :

ولد عام ١٢٧٨هـ / ١٨٦١م في إستانبول وتعلم الخط وهو موظف في إدارة الحسابات بوزارة الداخلية وتعلم على يد الخطاط سامي أفندي وحصل منه على أجازة عام ١٣٠١هـ وطلب منه استأذنه تغيير اسمه ليجعله

هاشم فلذلك وجدت بعض أوائل خطوطه موقعة باسم (أحمد هاشم) . الا انه عاد إلى اسمه القديم . وعمل معلماً لأنواع في الخطوط بجانب وظيفته . وعمل مدرساً في مدرسة الخطاطين عام ١٢٢٢ وقام بكتابة قطع فنية في مسجد الأمير محمد علي باشا بمصر وفي معرض الخط العربي في نفس المكان

. توفي عام ١٢٦٠هـ في استانبول .

(٧) الحافظ عثمان :

ولد في استانبول عام ١٠٥٢هـ / ١٦٤٢م . ونشأ في القسطنطينية . حفظ القرآن وهو صبي حتى عرف باسم (الحافظ عثمان) وقد تعلم الخط على يد الشيخ درويش علي ثم الشيخ صويولجي زاده مصطفى الأيوبي ونفس زاده اسماعيل ، استطاع أن ينال اجازة في التدريس وهو في سن الثامنة عشر من عمره وقد كتب أعمالاً فنية كثيرة في غاية الروعة والجمال وكتب (٢٥) مصحفاً ولم يصل أحد إلى مرتبته في خط النسخ وقد تعلم على يديه تلاميذ كثيرين من أشهرهم السلطان مصطفى الثاني والسلطان أحمد الثالث وتوفي في القسطنطينية ١٦٩٨م .

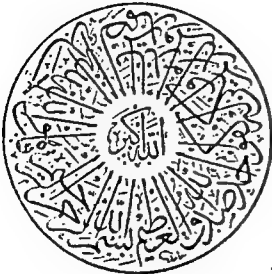
(٨) تاج الغزالي :

تاج الشيخ فرج ولد بمكة المكرمة سنة ١٢٩٢هـ . أخذ الخط عن والده واتخذ له مكتباً في باب الزيادة للتعليم ثم طلبته مدرسة الفلاح بجده ، ومن ثم طلبه الشريف

حسين وجعله رئيساً لكتاب مجلس الشيوخ وذلك في أواخر سنة ١٢٢٥هـ ثم عاد إلى وظيفته الأولى .

(٩) حامد الأمدي :

اسمه موسى عزمي وقد إشتهر باسم حامد الامدي لأنه كان يوقع أعماله الخطية بهذا الإسم لأن القانون يمنع على الموظف أن يعمل بعمل آخر



غير وظيفته الرسمية إلى أن إكتشف أنه يعمل بغير وظيفته (في مطبعة أركان الحرب العثمانية) فحوكم واستقال من وظيفته وتفرغ لفن الخط العربي . وقد ولد في ديار بكر عام ١٨٩١م وتعلم أنواع الخط العربي على يد الشيخ أحمد حلمي بك وأحمد كامل ومحمد نظيف وخلوصي . كتب أشهر ثلاث طغراوات منها طغراء الملك فيصل رحمه الله . توفي عام ١٤٠٢هـ ودفن بجوار الشيخ حمد الله الأماسي رحمهم الله جميعاً .

(١٠) الشيخ حمد الله الأماسي :

هو الشيخ أحمد بن الشيخ مصطفى دده الأماسي .

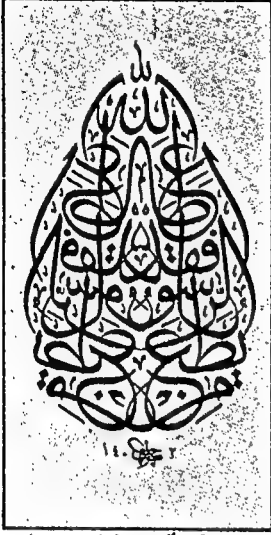
انتقلت زعامة الخط العربي من المدرسة العراقية الى المدرسة التركية فكان الشيخ حمد الله الأمامي هو أول من برز من الخطاطين الاتراك



فقد ولد سنة ٨٤٠ هـ في أماسيا في تركيا وأخذ الخط عن خير الدين المرعشي أحد تلاميذ عبد الله الصيرفي البغدادي وكان في عهد السلطان سليم خان وعهد السلطان سليمان حان وتعلم على يديه السلطان بايزيد ابن السلطان محمد الفاتح الذي قدم له أجمل خطوط ياقوت المستعصمي التي كانت محفوظة في خزانة السراي فقام بدراستها وفحصها وجعل لنفسه اسلوباً خاصاً اشتهر به وسمى (قبلة الكتاب) كتب (٤٧) مصحفاً بين كبير وصغير . وله كتابات عديدة في جامعة السلطان بايزيد وله كثير من الطلاب أبرزهم ابنه مصطفى دده وصهره شكر الله خليفه وأبناءهم . توفي رحمه الله عام ٩٢٦هـ .

(١١) حسن تحسين حلبى :

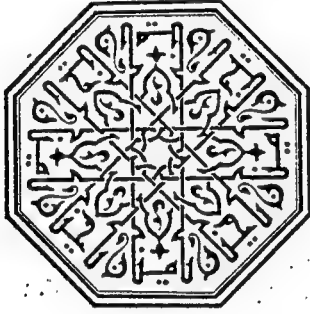
من مواليد ١٩٢٧هـ بإحدى قرى (أرزروم) حفظ القرآن الكريم سن



الحادية عشر من عمره أخذ الخط على يد الخطاط (مصطفى حليم) ثم على يد الخطاط المبدع (حامد الأمدي) قام بالكتابة للكثير من المساجد في تركيا وفي مسجد قباء بالمدينة المنورة وجامعة الملك عبد العزيز وفي الأردن والكويت وليبيا والإمارات .

(١٢) حسن قاسم حبش :

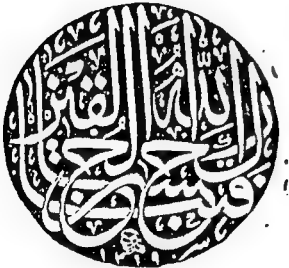
ولد في مدينة الموصل عام ١٩٤٤م . وتخرج من معهد المعلمين بالموصل عام ١٩٦٥ درس الخط الكوفي عام ١٩٦٢ وله نماذج في هذا الخط في



غاية الجمال ، وأقام عدة معارض شخصية في الخط العربي ، له مؤلف ضم جميع أعماله في الخط الكوفي أسماه (الخط العربي الكوفي) وله سلسلة كراسات في الخط والزخرفة ، يعمل مدرساً لمادة الخط العربي في معهد المعلمات في السليمانية بالعراق .

(١٣) سامي أفندي :

ولد محمد سامي أفندي في إستانبول عام ١٢٥٢هـ . (عمل في قلم المالية) ثم عمل بعد ذلك للرسائل السلطانية وفي (قلم النشان) في



الديوان الهمايوني . وقد درس الخط على يد بوشناق عثمان أفندي وعلى يد رجائي أفندي من تلاميذ مصطفى راقم وناصر أفندي وقبرصي زاده إسماعيل حقي أفندي وممتاز أفندي . وكان بارعاً في جميع أنواع الخط

العربي . وكان يكتب بالزرنينخ على ورق أسود ومن أعظم ما أنجزه الخطاط سامي وكشف عن براعته تلك الأعمال التي كتبها بالذهب في جامع جها نكير وجامع التوني زاده وغيرها من الجوامع والمتاحف وله تلاميذ نوابغ في الخط العربي منهم : نظيف بك وحسن رضا وكامل أفندي وخلوصي أفندي وعزيز أفندي وأمين أفندي . توفي مصاباً بالشلل في سنة ١٢٢٠هـ باستانبول .

(١٤) سيد إبراهيم :



من عباقرة فن الخط العربي في العصر الحديث وأخذ الخط عن حسين حسني وقام بتدريس الخط العربي عام ١٢٢٧هـ بكلية دار العلوم

بجامعة القاهرة وبمدرسة تحسين الخطوط العربية وبكلية الفنون الجميلة ، وأصبح عضواً في لجنة الفنون التشكيلية بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون . له كراسة عظيمة في الخط العربي (فن الخط العربي) قررت وزارة المعارف بالمملكة طبعها وتوزيعها على مكاتب المدارس .



(١٥) عبد الله الزهدي :

تعلم الخط على يد الخطاط محمد عزت ثم صار معلماً للخط والرسم في مدرسة تعليم الخط (مشقخانة) . وأعجب السلطان عبد المجيد

بكتابته للثلث فاختره لكتابة خطوط الحرم النبوي الشريف ١٢٧٢هـ وقد مكث سبعة أعوام لهذه المهمة كتب خلالها ما يعادل ٢٠٠٠ متر بالخط الثلث منها ٢٤٠ متر على شكل ثلاثة أسطر على جدار القبلة واستقر بعد ذلك في مصر وحصل على لقب (خطاط مصر الأول) وأمضى بقية عمره في كتابة

الخطوط للأوراق الرسمية (البنكنوت وغيرها . وتوفى في القاهرة ١٢٩٦هـ
ودفن بجوار الإمام الشافعي .

(١٦) عبد الرحمن صادق عبوش :



يعمل مدرسا بمدرسة تحسين
الخطوط العربية بباب اللوق بالقاهرة
وقد عمل رئيساً لقسم الخطاطين
بجريدة الأهرام .

له كراسة جيدة في الخط العربي (نماذج من الخطوط العربية) .

(١٧) الشيخ عبد الرحيم داغستاني :

ولد سنة ١٢١٧هـ تعلم الخط بالمدرسة
الصولية بمكة على يد السيد محمد
المرزوقي الكتبي وهو الذي يقوم
بالكتابة على ثوب الكعبة المشرفة .

(١٨) علي بدوي



ولد سنة ١٢٨٤هـ حفظ القرآن الكريم
وتلقى العلوم الشرعية على يد كبار
العلماء وعمل مدرسا للخط العربي في
الأزهر الشريف لمدة أربعة

عشر عاماً . ثم عمل مدرسا في تحسين الخطوط . توفى رحمة الله بعد
كتب مصحفاً لحسين باشا جاهين له كتابات بالثلث على جدران بعض
المساجد وأبوابها بالقاهرة وقد حصل على جائزة الدولة التقديرية عام
١٩٦٦م .

(١٩) الشيخ فرج الغزاوي :

هو فرج سليمان الغزلوي وهو من أشهر خطاطي زمانه وكان موظفاً بديوان أمير مكة المكرمة وقتئذ الشريف عبد الله بن محمد بن عون

كما كان معلماً لأولاد الشريف عون أمير مكة المكرمة . توفي سنة ١٢٢٠هـ .

(٢٠) كامل البابا :



ولد في صيدا (لبنان) عام ١٩٠٥ م . تعلم الخط على والده الشيخ سليم البابا وعن نجيب هواويني . وقام بتدريس الخط في كلية بيروت

الشرعية وفي معهد الفنون الجميلة بالجامعة اللبنانية . له كتاباً قيماً في الخط العربي وهو (روح الخط العربي) نشر عام ١٩٨٢م.

(٢١) محمد أسعد اليساري :



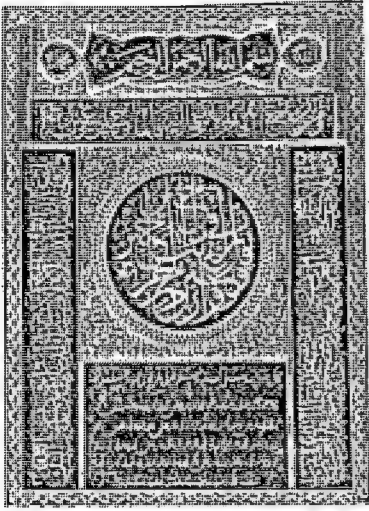
ولد في إستانبول مصاباً بالشلل في جانبه الأيمن وكان جانبه الأيسر مصاباً بالرعشة وكان ضعيف البنية ضئيل الحجم وقد وصفه القدماء

بأنه (عبء القدرة) وقد توجه إلى الخطاط ولي الدين أفندي ولم يتوسم فيه شيئاً لحاله المذكور ورفض طلبه ثم توجه إلى دده زاده محمد أفندي وتولى تعليمه فاكتشف موهبته في أول اسبوع وحصل على اجازة التدريس في فترة قصيرة جدا عام ١١٦٧ ، ويروى أن ولي الدين أفندي قد حضر مراسم حفل منحه الاجازة فقال (كنا سنحظى بهذا الشرف ، فوا أسفاه لقد ضاع منا) وفي مناسبة أخرى قال (لقد ارسله الله سبحانه وتعالى ليحطم به

أنوفنا) ومن تلاميذ ابن يساري : عزت مصطفى وعرب زاده سعد الله وغيرهم - توفي ١٢١٢هـ / ١٧٩٨م .

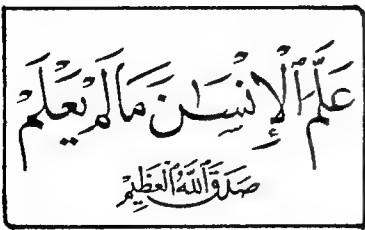
(٢٢) محمد ابراهيم :

اشتغل بالخط كثيرا وانقطع اليه فبلغ فيه مرتبة عالية واشتهر شهرة فائقة وخطه في غاية الحسن والإبداع . افتتح مدرسة بالإسكندرية خاصة لتعليم الخطوط أسماها مدرسة محمد ابراهيم لتحسين الخطوط وبعد وفاته رحمه الله تولى شقيقه الاستاذ كامل ابراهيم ادارة المدرسة . والاستاذ كامل ابراهيم ايضا من الخطاطين البارعين زرته في مكتبة المدرسة بالإسكندرية فوجدته في غاية اللطف والأخلاق وقدم لي بعض النماذج التي ساعدتني في إخراج البحث .



(٢٣) محمد ابراهيم محمود :

خطاط مصري معاصر تخرج من مدرسة تحسين الخطوط العربية ويعمل مدرسا بها له كراسات ممتازة في الخطوط العربية أسماها (أجمل النماذج) .



(٢٧) محمد بك جعفر :

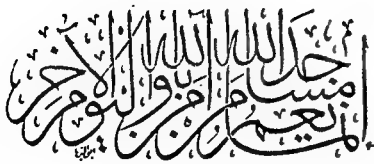
وهو من تلاميذ مؤنس وتخرج عليه الكثير من الخطاطين بمصر وكان مدرساً بمدرسة دار العلوم وهو الذي كتب حروف المطبعة الأميرية ، وطبع له مصحفاً بالحروف المطبعية التي كتبها ولم تقف على تاريخ وفاته .

(٢٨) محمد سعد إبراهيم الجداد :

خطاط مصري قام بكتابة (ستة مصاحف) وكتب ثلاث مجموعات في الخط العربي (نقاط على الحروف) وهو أول خريجي كلية الفنون الجميلة العليا . وحصل على دبلوم تخصص الخطوط الملكية عام ١٩٤٢هـ وحاز على جائزة الدولة سنة ١٩٨٤ ووسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى

**(٢٩) محمد حسن أبو الخير :**

وهو من أفضل الخطاطين المعاصرين وخطه في غاية الحسن والرشاقة ولد بمصر عام ١٩٢١ وحفظ القرآن الكريم وطلب العلم في الأزهر



الشريف وتخرج من كلية العلوم عام ١٩٤٦ والتحق بمدرسة تحسين الخطوط العربية والشريف تخرج فيها وكان ترتيبه الأول على دفعته عام ١٩٤١ وأخذ

الخط عن الأستاذ محمد أفندي إبراهيم والشيخ محمد غريب والشيخ محمد رضوان والشيخ محمود الشحات والأستاذ محمد علي مكايي والأستاذ محمد حسني وغيرهم وعمل مدرسا للخط العربي بمدرسة تحسين الخطوط بالقاهرة والجيزة بجانب عمله موجهًا للغة العربية وآدابها في وزارة التربية والتعليم ثم أعير ليكون مدرسا للخط العربي بجامعة الملك عبد العزيز فرع مكة المكرمة (جامعة أم القرى بعد ذلك) منذ إنشاء قسم التربية الفنية بكلية التربية عام ١٣٩٦هـ ولا يزال يعمل بها إلى الآن وقد تخرج على يديه كثير والباحث منهم ولا يزال الباحث يشكر له إياديه البيضاء عليه فقد كان حفظه الله يبذل جهده في التعليم ويظهر له من أسرار الخط مادي وخفي . وله صفات حميدة وأخلاق فاضلة ، وله عدة كتابات في بعض الجوامع الكبيرة في مكة المكرمة .



(٢٠) محمد حسني أفندي الخطاط :

هو دمشقي الأصل قدم إلى مصر منذ صغره عام ١٩١٢ فاشتغل بالخط اشتغالا تاماً إلى أن نبغ فيه ونال شهرة واسعة وبعد صيته فخطه

في نهاية الحسن وله من رشاقة الخط وجماله ما ليس لغيره وقد تلقى الخط على يد (يوسف رسا) وعمل بمدرسة تحسين الخطوط منذ (١٩٢١) وله من الكتابات والتراكيب الخطية أعمالاً في غاية الإبداع توفي عام ١٣٩١هـ في القاهرة .

(٢١) الشيخ محمد حلمي :

هو الشيخ محمد حلمي بن حسين بن سعيد ولد سنة ١٣١٨هـ أخذ الخط بمكة المكرمة عن الشيخ عبد الرؤوف الخلوصي والأستاذ منير

محمد بادشاه فأتقنه وأبرع فيه وعد من المشهورين وله خدمات جليلة في هذا الفن وهو خطاط المعهد العلمي السعودي ، وقد كتب بعض الآيات

القرآنية على جدران الحرم المكي غير موجودة في الوقت الحاضر.

(٢٢) الشيخ محمد دهان :

هو الشيخ محمد بن عبد الرحمن دهان من أجلاء علماء مكة المكرمة كان عمه الشيخ أسعد دهان متولي القضاء بمكة في عهد الحكومة الهاشمية ، ولد ١٢٢٢هـ أخذ الخط عن الشيخ محمد حلمي .

(٢٣) محمد رضوان أفندي علي :



نشأ في القاهرة وحفظ القرآن الكريم وجوده وقراه بالقراءات السبع وأخذ الخط عن الشيخ علي بدوي ودرس الخط بالأزهر الشريف ثم بمدارس

الأوقاف الملكية وبمدرسة خليل أغا وبمدرسة تحسين الخطوط العربية الملكية .

(٢٤) محمد شفيق بك :



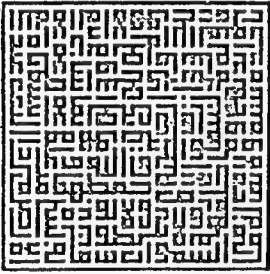
ولد في إستانبول وتعلم الثلث والنسخ على يد علي وصفي أفندي وعزت أفندي . عمل كاتباً في الديوان الهمايوني وقام بتعليم الخط أربعة

وثلاثين عاماً لفرقة الموسيقى الهمايونية والأغواث البلاط العثماني وكان بارعاً سلساً في الخط يكتب ما يشاء في براعة تامة دون إعداد مسبق ٠٠ توفي في إستانبول عام ١٢٩٧م.

(٢٥) محمد شوقي أفندي :

ولد في قرية (سيدلر) من قرى
قسطموني على البحر الأسود عام
١٢٤٤ تعلم الخط في إستانبول على
يد خاله محمد خلوصي أفندي

وحصل منه على الأجازة وتولى تعليم الخط فتخرج على يديه عدد كبير من
الخطاطين . فكان له أسلوبا مميزاً في الخط حتى عرفت طريقته فيما بعد
باسم (مدرسة شوقي) وله العديد من الأمشك التي أعدها لتلاميذه وأحدى
هذه الأمشك هي التي إعتد عليها الباحث في تحليله لجماليات حروف الثلث
والنسخ (مجموعة شوقي) توفي رحمه الله سنة ١٢٠٤ هـ في إستانبول .

(٢٦) محمد طاهر عبد القادر كردي :

تخرج من مدرسة الفلاح بمكة المكرمة
سافر إلى مصر عام ١٢٤٠هـ لطلب
العلم بالأزهر والتحق بمدرسة الخطوط
بالقاهرة عام ١٢٤١ وتخرج في الدفعة
الثانية .

ثم عاد وتوظف في المحكمة الشرعية الكبرى ثم مدرسا في مدرسة
الفلاح بجدة ١٢٩٤ قام بكتابة عدة كراريس في خط الرقعة (كراسة الحرمين
(في سبعة أعداد . قررت وزارة التربية والتعليم في دولة البحرين بتدريسها
في مدارسها وله كتاب (تاريخ الخط العربي وآدابه) وعدة مؤلفات أخرى .
أجاز بعض الخطاطين في العراق والمملكة وقد كتب مصحفاً (أسماه)
المصحف المكي) توفي في مكة المكرمة عام ١٤٠٠هـ رحمه الله .

(٢٧) محمد عبد العزيز الرقاعي :

ولد عام ١٢٨٨هـ / ١٨٧١م وفي ولاية



طرابزون على البحر الأسود وأول من
علمه (يقال عارف أفندي) ثم حسن
حسني أفندي القرين أبادي

ثم أخذ الخط عن سامي أفندي وتولى التدريس في بعض المدارس
بإستانبول ثم دعاه الملك فؤاد ملك مصر إلى القاهرة ليكتب له مصحفاً وبقي
في مصر وظل يعمل مدرساً للخط العربي في مدرستي خليل والشيخ صالح
لمدة أحد عشر عاماً ساهم في خلالها في إنشاء مدرسة لتحسين الخطوط
العربية فكان مديراً لها ومدرساً فيها في نفس الوقت وله عدة كتب
وكراسات لازالت تستخدم حتى الآن وعاد إلى إستانبول وتوفي هناك في
١٢٥٢هـ / ١٩٢٤م وكان يوقع اسمه على أعماله باسم عزيز أو الشيخ محمد
عبد العزيز الرفاعي . وقد كتب أحد عشر مصحفاً وعدداً لا يحصى من
القطع الفنية الخالدة .



(٢٨) محمد عبد القادر عبد الله :

ولد في القاهرة سنة ١٩١٧م تلقى
الخط على يد الأستاذ محمد رضوان
عين خطاطاً بمصلحة المساحة وعين
أستاذاً للخط بمدرسة
تحسين

الخطوط ١٩٦١م حاز على جائزة الدولة عام ١٩٦٥م ، منح وسام العلوم
والفنون من الطبقة الأولى ١٩٦٧م يعمل أستاذاً ومشرفاً على مدرسة تحسين
الخطوط العربية بباب اللوق بمصر له كراسة جيدة في الخطوط العربية عام
١٩٨٦ .

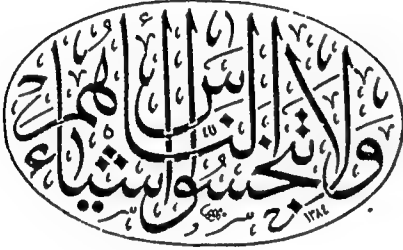
(٢٩) محمد عزت بن علي أفندي :

ولد سنة ١٢٥٧هـ في إستانبول استاذ

بارع في جميع أنواع الخط العربي له
كراسات قررتها الدولة
العثمانية اسمها (رهبر جيان)

و (مجموعة الخطوط العثمانية) و (أثر عزت) توفي سنة ١٢١٨ هـ .

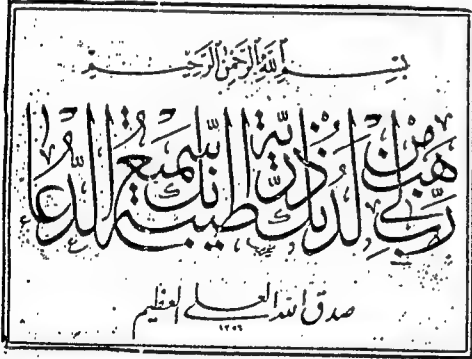
(٤٠) محمد علي الكاوي :



كان أول متخرج من مدرسة تحسين
الخطوط العربية بمصر وخطه في غاية
الحسن والجمال وله ذوق حسن
واشتغل خطاطاً بديوان

المساحة بمصر كما أنه كان يعطي دروساً في الخط في نفس المدرسة وله
كراريس بخط النسخ بحروف التاج .

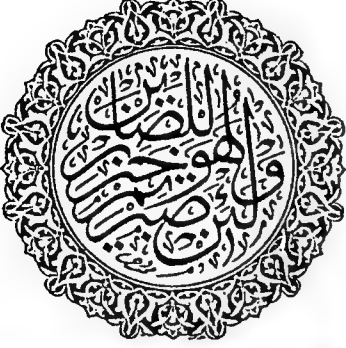
(٤١) الشيخ محمد غريب العربي :



هو استاذ شهير وخطاط خبير وقد
إنتدبته مدرسة تحسين الخطوط بمصر
لتعليم فن الخط منذ نشأتها
فخدم فيها مدة ثم جنح إلى
مصلحة أخرى ولم نقف على تاريخ
وفاته ولد عام ١٢١٨ هـ .

(٤٢) الشيخ محمد مؤنس أفندي زادة :

شيخ الخطاطين المصريين في عهده تعلم الخط على يد والده إبراهيم أفندي
وله كراسة في الثلث والنسخ وقد ألف كتاب في الخط اسمه (الميزان
المألوف في رسم الحروف) والغالب أنه توفي في سنة ١٢٩٠ هـ .

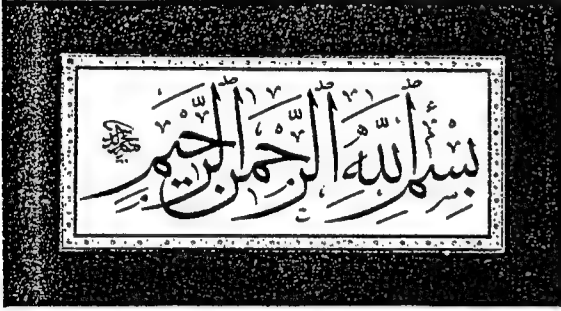


(٤٢) محمد مكيوح :

وكان هذا الخطاط الوحيد بدمشق
وهو استاذ بارع وخطاط ماهر توفي
سنة ١٢٥٠هـ تقريباً .

(٤٤) محمد نجم الدين أوقياي :

ولد في إستانبول عام ١٢٠٠ هـ وحفظ
القرآن وهو صبي وتعلم علم القراءات
وقد علمه الاستاذ حسن طلعت
بك خطي الرقعة والدواني



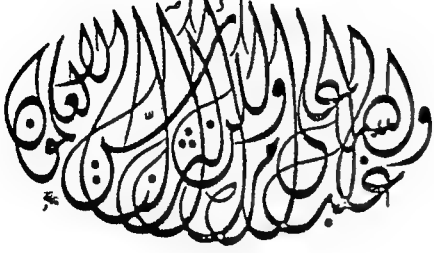
والحي الديواني وتعلم خط التعليق على يد الخطاط سامي والثلث والنسخ
على يد الخطاط والحاج عارف أفندي وتعلم صناعة الأحبار وصناعة ورق
جميل يكتب عليه الخطاطون الأتراك يعرف بورق (الابرو) وعين مدرساً في
مدرسة الخطاطين بإستانبول عام ١٢٢٢ وله ما يزيد على ١٤٠ قطعة ولوحة
محفوظة في أكاديمية الفنون الجميلة . توفي في عام ١٢٩٦ / ١٩٧٦ في
إستانبول .

(٤٥) مسعد خضير البورسعيدي :



يعمل رئيساً لقسم الخط بالتلفزيون
بمصر وأستاذ الخط العربي بمدارس
تحسين الخطوط بالقاهرة وبورسعيد

قام بكتابة الخطوط في كتاب (المجموعة النادرة في الخط العربي ، مصطفى
سعد) .

(٤٦) مصطفى بك عزلان :

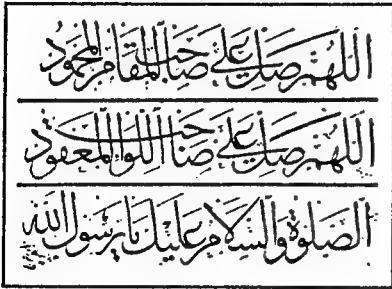
كان رحمة الله تعالى خطاطاً لجلالة الملك فؤاد الأول ملك مصر ورئيس التوقيع بديوان جلالتة ، أجاد أنواع الخطوط العربية وفي مقدمتها الخط

الديواني (الهمايوني) سمي (بالخط الغزلاني) وقد أخرج كراريس من هذا الخط بحجمين كبير وصغير وطبعت بالقاهرة . وقد أخذ خطي النسخ والثلاث عن الشيخ مصطفى الغر وأخذ خط الرقعة عن المرحوم محمود ناجي الموظف بالديوان العالي السلطاني توفي عام ١٩٢٨ هـ .

**(٤٧) مصطفى كده :**

وهو ابن الشيخ حمد الله الأماسي الذي علمه الخط وبعد أن توفي والده علمه الشيخ عبد الله الأماسي وسافر إلى مصر ودرس خطوط والده

هناك وله مصحف واحد في جامع السلیمانية . ولد عام ٩٠٠ هـ وتوفي عام ٩٤٥ هـ .

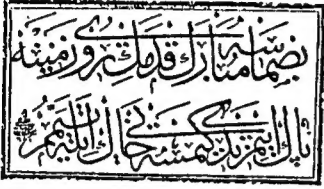
(٤٨) مصطفى راقم :

ولد في عام ١١٧١ هـ في (أونية) على البحر الأسود وقد درس الخط على يد أخيه الأكبر إسماعيل الزهدي وعلى يد استاذ

آخره (درويش علي) ولما حصل على أجازة التدريس صار يوقع أعماله باسم (راقم) وكان موهوباً في الرسم أيضاً وقد منح وظيفة رسم السكة وتنظيم الطغراء ، ولما إعتلى السلطان محمود الثاني الحكم وتولى راقم

منصب قاضي أزميز لمدة ثم أصبح قاضي عسكر الأناضول وتقلد عدة وظائف ورتب . ثم أصيب بالشلل وتوفي في ١٥ شعبان ١٢٤١ هـ .

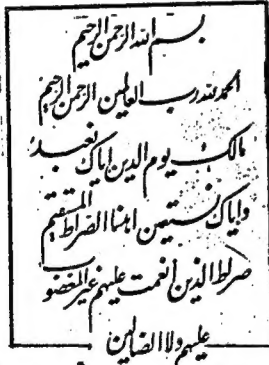
(٤٩) مصطفى عزت أفندي :



ولد عام ١٢١٦ هـ . كان في عهد السلطان محمود خان الثاني . كان يكتب جميع الخطوط له إمام بعلم الموسيقى . أخذ النسخ والثلث عن

مصطفى واصف وأخذ التعليق عن يساري عزت وتقلد مناصب رفيعة في الدولة وكان خطيباً في جامع أبي أيوب الأنصاري . كتب أحد عشر مصحف وعدد كبير من القطع الفنية منها قطعة دائرية قطرها ٧٥ م في جامع أيا صوفيا وهي أكبر الخطوط التي كتبت في العالم الإسلامي حتى اليوم .

(٥٠) ميرعماد الحسن :



عماد الملك بن إبراهيم : ولد في قزوين عام ٩٦١ هـ وقد ذهب إلى تبريز وأخذ النسخ تعليق من الملا محمد حسن التبريزي واستقر في

أصفهان ودخل بلاط الشاه عباس فأوشى به حساده حتى أفسدوا أما بينه وبين الشاه عباس خاصة أن العماد كان سني المذهب والشاه شيعي ، فقتله وقد قيل أن حاكم الهند عندما سمع بهذه الحادثة الأليمة بكى وقال لو أنهم أعطوني عماد حياً أعطيتهم مثل وزنه ذهباً توفي عام ١٠٢٧ .

(٥١) نجيب بك هو اويني :

خطاط سوري الأصل وتلقى الخط على يد الخطاط محمد عزت وله كراسات (السلاسل الذهبية لاتقان الخطوط

(العربية) وهي ٩ كراسات

في الرقعة وقد قررت وزارة المعارف في تركيا طبعتها وقررتها على جميع مدارسها ثم قررتها كذلك وزارة المعارف في كل من سوريا والعراق ومصر . وهو محام ضليع تخرج من المدارس العليا وعمل مدرساً في مدرسة تحسين الخطوط بالقاهرة ولم تقف على تاريخ وفاته وعلى الأرجح أن ولد عام ١٢٩٠ هـ .

(٥٢) نسيب مكارم :



لبناني الأصل نبغ في الفن الخط العربي واشتهر بكتابة النشيد القومي المصري للمرحوم أحمد شوقي على فص خاتم من ذهب ، وعدد كلماته

٢٨٧ كلمة وكتب أيضاً الدستور العثماني على بيضة دجاجة . ولم تقف على تاريخ وفاته .

(٥٣) هاشم البغداد :



هو أبو راقم هاشم بن محمد درباس القيس البغدادي . ولد في بغداد عام ١٢٢٥ هـ أخذ الخط عن المرحوم الملا عارف الشنجلي والشيخ علي

صابر ، درس الخط في معهد تحسين الخطوط بالقاهرة وحصل منها على الأجازة وحصل أيضاً على الأجازة في الخط من الخطاطين الأتراك ومنهم الخطاط حامد الأفندي . عمل في وزارة الدفاع ثم خطاطاً في مديرية المساحة العامة ثم انتقل إلى وزارة التربية رئيساً لفرع الزخرفة والخط بمعهد الفنون الجميلة . له كراسات في خطي الرقعة وأصدر مجموعة (قواعد الخط العربي) عام ١٩٦١ م . أشرف على طبع (مصحف الأوقاف) عام

١٢٧٠هـ وهو مصحف كتبه الخطاط التركي محمد أمين الرشدي عام ١٢٢٦هـ ، وأهدته والده السلطان عبد العزيز الى جامع الإمام أبو حنيفة النعمان وقد قام الخطاط هاشم بتهذيبه وترقيمه وكتابة عناوين السور والأحزاب والأجزاء ومن أعمال الخطاط هاشم الزخرفة المثبتة في الديينار العراقي وقد كتب على العملة التونسية والمغربية والليبية والسودانية ، وله أيضاً كتابات عديدة على الكيشاني والرمز في كثير من الجوامع في بغداد .
توفي رحمه الله سنة ١٢٩٢هـ .

(٥٤) ياقوت المستعصي :

هو أبو الدرامين الدين ياقوت المستعصي :

ياقوت المستعصي
في قصر سنن الشيرين شامية في بلاد
وخلة وصلة في آخر خلقه في بلاد

كان عبداً مملوكاً للخليفة العباس المستعصم ولد في أماسيا باستانبول ويقال أن أصله رومي وكان خازناً بدار الكتب المستنصرية . علمه

الخط الشيخ صفي الدين عبد المؤمن وبرع ياقوت في الخط العربي وهذب كثيراً من الحروف فكان يضرب بخطه المثل فيقال (خط ياقوتي) وصارت مدرسة بغداد الخطية هي السائدة في العالم الإسلامي بفضل جهوده . وقد توفي ياقوت سنة ٦٩١هـ .

(٥٥) الأستاذ يوسف أحمد :

الأستاذ يوسف أحمد

ولد عام ١٢١٠هـ تقريباً كان مدرساً في مدرسة تحسين الخطوط العربية .
اشتهر والده ببناء المآذن والقباب

فعلمه صنعته وأخذ يرسم

على هذه القباب مقلد ما كان يشاهده من النقوش في الجوامع وبالذات
الخطوط الكوفية التي أصبحت مندثرة فأتقن الخط الكوفي وكلف بترميم
النوافذ الجصية في جامع ابن طولون وهي مزدانة بالخط الكوفي وعددها ١٢٠
نافذة وقام بعد ذلك بعدة مشاريع في ترميم الآثار بمصر والتي عليها
كتابات كوفية فكان له الفضل في إحياء الخط الكوفي بمصر وله مؤلف
اسمه (رسالة الخط الكوفي) ولم تقف على تاريخ وفاته .